



Enclave Cultural

Publicación del SICSUR

Sistema de Información Cultural del MERCOSUR

Año 2 N° 2 - Septiembre 2012

Nuestro norte es el sur

Integración regional, relevancia económica y acceso a la cultura

Colombia y Venezuela

El audiovisual hace punta

Chile

Crece a más del doble

Industrias creativas en Brasil y Ecuador

Medir, estudiar, diagnosticar

Los sistemas de información cultural en Perú y Paraguay

De la infraestructura cultural a los pueblos originarios

Encuesta en Argentina

Cómo, cuánto y qué leemos

La música en Uruguay

Candombe, milonga, tango y folclore

El Qhapac Ñan según Bolivia

Seis países unidos

Y además...

Libro sobre institucionalidad cultural
América del Sur y la gestión cultural

Presupuestos culturales
Los números del Estado

Comercio exterior
Papel, tintas y máquinas

SIC SUR



AUTORIDADES

Argentina
Jorge Coscia
Secretario de Cultura

Bolivia
Pablo Groux Canedo
Ministro de Culturas

Brasil
Ana de Hollande
Ministra de Cultura

Chile
Luciano Cruz-Coke Carvallo
Ministro de Cultura

Colombia
Mariana Garcés Córdoba
Ministra de Cultura

Ecuador
Érika Sylva Charvet
Ministra de Cultura

Paraguay
Ticio Escobar
Ministro de Cultura

Perú
Luís Peirano Falconí
Ministro de Cultura

Uruguay
Ricardo Elrich
Ministro de Educación y Cultura

Venezuela
Pedro Calzadilla
Ministro del Poder Popular para la Cultura



Sumario

<i>Nuestro norte es el sur</i>	3
Argentina. Cómo, cuánto y qué leemos	4, 5
Bolivia. El camino que nos une	5, 6
Brasil. Producción, estudio y difusión	6, 7
Institucionalidad cultural.	
<i>Las vías abiertas de la institucionalidad cultural</i>	8, 9
Chile. Crecer a más del doble	10, 11
Colombia. Crecimiento basado en la innovación	11, 12
Ecuador. Mapear, medir, diagnosticar	12, 13

Presupuestos públicos en cultura.	
<i>Los números del Estado</i>	14, 15
Paraguay. 20 etnias, 591 comunidades, 45% sin propiedad	16, 17
Perú. Escuelas de diálogo en un país postconflicto	17, 18
Uruguay. Música en Uruguay	18, 19
Venezuela. El nuevo cine venezolano	20, 21
Comercio exterior. Sin medias tintas	21, 22
Libros	23

SICSUR. Sistema de Información Cultural del MERCOSUR
Año 2 - Nº 2 - Septiembre 2012
ISSN 1853-9513 / info@sicsur.org

Editorial

Nuestro norte es el sur

Integración regional, relevancia económica y acceso a la cultura

La gestión cultural de América del Sur vive momentos de replanteos y redefiniciones en sus alcances, producto de varios años de transformaciones sociales y políticas que se dan en un mundo atravesado por cambios tecnológicos rápidos y de consecuencias inesperadas. La crisis económica en los países centrales, y el auge de economías emergentes que disputan antiguas rivalidades que parecían inalterables, produce día a día un reordenamiento del movimiento político que propone nuevos escenarios. En efecto, tanto los cambios propios de la región como un panorama sombrío en el hemisferio norte alumbraron un tiempo en que América del Sur ya no mira al mundo desde un lugar subalterno o desmembrado sino que ha recuperado un énfasis en lo comunitario, en lo integrador, pensando un horizonte común para sus pueblos.

En el ámbito de la cultura, en los últimos años se dio un fuerte proceso de revalorización de las identidades nacionales en el marco del espacio latinoamericano, sobre todo en ocasión de los festejos de los Bicentenarios de la Independencia, y se planteó la *construcción de ciudadanía*, los *derechos culturales*, la *inclusión social* y la ampliación del *acceso a bienes y servicios culturales* como ideas fuerza dominantes, que debían impregnar diversas acciones culturales por parte del Estado. En tal sentido, se dejó de lado una visión de la cultura únicamente conservacionista, ligada a un pasado inmóvil, o a las bellas artes como expresión de una alta cultura a custodiar, y se dio lugar a la posibilidad de pensar una cultura activa, diversa y en movimiento, que dialoga críticamente con sus tradiciones, para y por el conjunto de la población. Sin embargo, establecer el modo en que dicho proceso resuelve las contradicciones que implican intervenir en un mundo de avances desiguales no resulta sencillo. A la par que el desarrollo de las industrias culturales impone un fuerte intercambio de recursos simbólicos y materiales, otros sectores de la sociedad mantienen modos de vida y apropiación simbólica alternativas o en condiciones desfavorables. La tecnología no resuelve por sí sola la desigualdad sino que propone nuevos ámbitos de intercambio.

Desde 2006, los países de la región han comenzado una tarea de construcción del SICSUR (Sistema de Información Cultural del MERCOSUR), con el fin de aportar datos, conocimiento y reflexiones sistemáticas al proceso integrador. El grupo de trabajo técnico que se formó ha emprendido, desde entonces, una tarea constante, sin interrupciones, de recopilación de información y producción de una masa crítica de saberes disponibles. Series históricas de PBI Cultural, de exportaciones e importaciones de bienes y servicios culturales, de presupuestos públicos en cultura, además de herramientas de servicio y estudio como el Buscador de Comercio Exterior, el Mapa Cultural del Sur



Hoy el SICSUR dispone de series históricas de PBI Cultural, de comercio exterior cultural, de presupuestos públicos en cultura, además de herramientas de servicio y estudio como el Buscador de Comercio Exterior, el Mapa Cultural del Sur y Legislación Cultural, que permiten convalidar la importancia del trabajo colectivo.

y Legislación Cultural, permiten convalidar la importancia de ese trabajo colectivo. En base a datos del SICSUR hoy sabemos que, en la región, los PBI culturales van del 2 al 4% según el país, lo que constituye una magnitud a la altura de los principales sectores económicos.

Sin embargo, la región tiene aún pendiente una agenda de integración en materia cultural. Si bien nuestros países cuentan con un plafón identitario e histórico que potencialmente podría contribuir al intercambio, todavía resta mucho por hacer para construir corredores comerciales entre los países, asociativismo de las cadenas de valor, complementariedad en la participación en ferias, exposiciones y mercados internacionales. Por otra parte, resultan débiles aún las estrategias que se inspiren en instituciones financieras públicas de fomento como las existentes en la región para otros ámbitos de la economía y la industria, que acompañen la promoción y el desarrollo de sectores claves de la cultura como el audiovisual, el editorial, el fonográfico y el diseño. En este sentido, los países de la región siguen dependiendo casi de manera unívoca de las fuentes de

financiamiento y de cooperación internacional provenientes de países externos al continente. A su vez, los flujos de intercambio existentes, la estructura regional de filiales de las transnacionales, las pequeñas y medianas empresas nacionales, los emprendimientos locales conforman un escenario de actores frente al cual los Estados, a través de la gestión pública cultural y los organismos respectivos, tienen la oportunidad de proponer un conjunto de temas que hacen a la garantía de la diversidad cultural, al desarrollo económico de la cultura y la construcción plena de la ciudadanía cultural.

En este segundo número de la revista Enclave Cultural, publicación pensada como un espacio de difusión de las acciones del SICSUR y los ministerios de cultura que lo componen, se abordan distintos aspectos de la gestión cultural de nuestros países. Las mediciones económicas y la investigación sociológica de la cultura, las estrategias de intervención pública en mercados y sectores altamente concentrados, la política sociocultural y el patrimonio. De este modo, se propone un recorrido por la reciente Encuesta Nacional de Hábitos de Lectura en Argentina, por

la propuesta del Qhapac Ñan en Bolivia, por la creación del Observatorio Brasileiro de Economía Creativa, por el Mapeo de Industrias Creativas en Chile, la relevancia del sector audiovisual en Colombia, las primeras mediciones de PBI cultural en Ecuador, los pueblos originarios en Paraguay, los Puntos de Cultura en Perú, la música en Uruguay y la Villa del Cine en Venezuela. Además, Enclave Cultural presenta un adelanto del libro "Los Estados de la cultura", elaborado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile y el SICSUR, y otras notas sobre presupuestos públicos culturales y el comercio exterior de insumos y bienes de capital para la industria gráfica en la región.

Creemos que, haciendo camino al andar, aportamos al encuentro histórico de nuestros pueblos. Porque creemos en la cultura como herramienta de transformación social, y porque sabemos también que el campo de la cultura implica la intersección de aspectos novedosos que un gran cambio tecnológico recién empieza a señalar. Y porque entendemos que sólo la unidad continental nos dará un lugar en el mundo.



“Quienes se reconocen como “lectores digitales” leen más diarios, revistas y libros que los lectores no digitales. Conectarse está positivamente asociado a una mayor lectura de todo tipo de contenidos, no sólo en la pantalla.”

Lectura

Cómo, cuánto y qué leemos

Se presentaron los resultados de la Encuesta Nacional de Hábitos de Lectura 2011”. Crecimiento y cambios en la lectura. En diez años, los “lectores digitales” se duplicaron. Perfil de los jóvenes en los nuevos escenarios de lectura.

Por SInCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina).
Dirección Nacional de Industrias Culturales. Secretaría de Cultura de la Nación Argentina.

Recientemente se presentaron los resultados de la Encuesta Nacional Hábitos de Lectura (ENHL), realizada a fines de 2011 por el Consejo Nacional de Lectura. La ENHL 2011 se realizó a población de 12 años y más en todo el país. Tiene como antecedente una investigación similar, realizada en 2001. La encuesta muestra que los hábitos de lectura en Argentina crecieron en relación al 2001 y también se modificaron. El primer motivo que parece explicarlo es bastante obvio: la primera encuesta se realizó en plena crisis económica y social del país, momento de deterioro de todos los consumos, y de los consumos culturales especialmente. Esto

se refleja, por ejemplo, en cómo varió la forma de conseguir los diarios y los libros. Hoy un 11% más dice que, cuando quiere leer el diario, lo compra; y un 21% hace lo propio con los libros. Todo ello en detrimento de otras formas no monetarias de hacerse de materiales de lectura.

Hay otro resultado que es, quizás, al que se deba prestarse mayor atención: el impacto de la cultura digital en los hábitos de lectura. Los “lectores digitales” o lectores de la pantalla se duplicaron en 10 años: el 44% contra el 21% de una década atrás. Hoy se lee más en la pantalla todo tipo de materiales, desde correos hasta textos científicos pasando por diarios, blogs, redes sociales e, incluso, libros enteros.

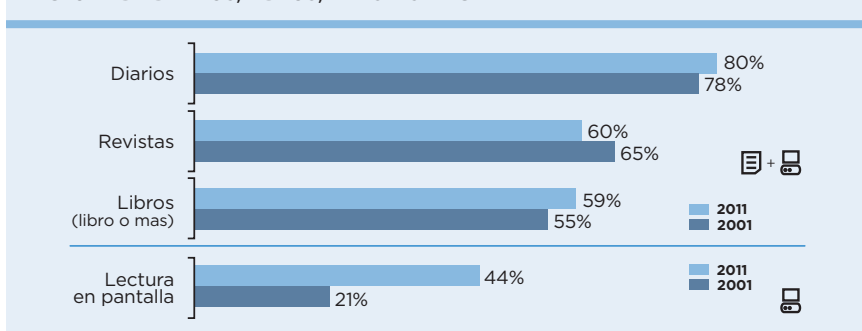
La importancia de los cambios no es sólo cuantitativa, no implica un mero traspaso de unos mismos contenidos y formatos del papel a la pantalla. Altera los tipos de contenidos, sus formas de acceso y los hábitos y organización del tiempo para

su consumo. Casi no varían, entonces, la cantidad de lectores de diarios, que creció apenas un 2%. Pero sí varían las formas de lectura del diario, tendiendo a abandonarse el rito de leerlo todos los días de forma sistemática, por una lectura más espaciada y orientada. De un modo más marcado, el formato revista, que se redujo un 5% respecto a 2001, parece estar siendo desplazado por la escritura y la lectura digital, conservando un núcleo de lectores, sobre todo de lectoras, de tipo recreativo. La lectura de libros, en cambio, se elevó 4% durante la última década y es también la que más resiste el cambio tecnológico: apenas el 1% dice que sólo lee libros digitales y sólo un 7% lee en digital y también en papel.

Gracias a la encuesta, hoy podemos saber que, efectivamente, en la última década se registra un importante cambio de hábito en lo que hace al vínculo con las nuevas tecnologías. Pero este acercamiento masivo al mundo digital no está reñido con el hábito de lectura. Todo lo contrario.

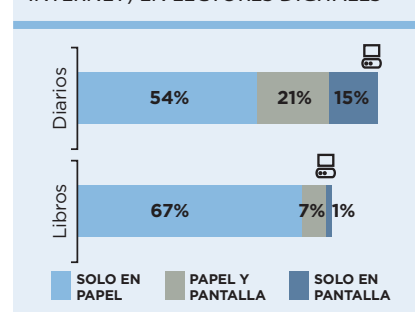
El gráfico siguiente muestra los hábitos de lectura de diarios, revistas y libros en dos grupos de población: aquellos que tienen por costumbre leer algún material de la pantalla y quienes no lo hacen. Así, vemos que quienes se reconocen como lectores digitales leen 17% más el diario

LECTURA DE DIARIOS, LIBROS, REVISTAS Y PC



Fuente: ENHL, 2011

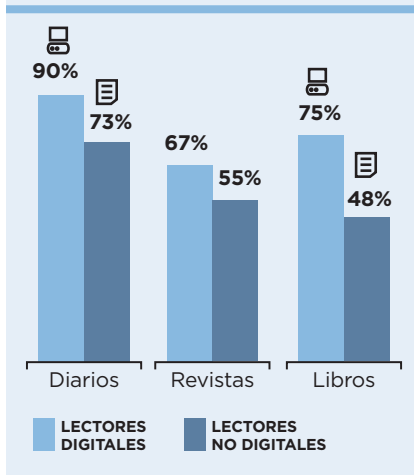
ORIGEN DE LAS LECTURAS (PAPEL O INTERNET) EN LECTORES DIGITALES



Fuente: ENHL, 2011

que los no digitales, 12% más revistas y 27% más libros. O sea que la propensión a conectarse está positivamente asociada a una mayor lectura de todo tipo de contenidos. No se abandona el libro, no se deja de leer el diario ni se desestiman las revistas. Más bien, parecería que una lectura invita a la otra, y todas crecen. No podríamos asegurar que la pantalla sea el inicio de la lectura, en realidad puede que sea al revés, puede que aquellos lectores intensos hayan tenido también más interés en leer los nuevos contenidos que ofrece Internet. No obstante, en el caso de los jóvenes, al tratarse de nativos digitales, sí podría pensarse en la computadora como una ventana para ver y conocer libros, revistas, diarios y nuevos contenidos como blogs, foros de discusión y otros materiales de lectura.

LECTURA DE DIARIOS, LIBROS Y REVISTAS SEGÚN LEA O NO EN PC



Fuente: ENHL, 2011

La ENHL invita entonces a pensar en políticas públicas que permitan a todos el acceso a la pantalla y a la lectura como hábito y que incorporen a lo digital como una forma más del lenguaje creativo de nuestra sociedad.

Patrimonio

El camino que nos une

Importancia histórica y cultural del Qhapaq Ñan. Construcción y tecnología de relevancia patrimonial que data del XVI. Unidad y coordinación de los países andinos con miras a la presentación del expediente de nominación como Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO.

Por Unidad de Comunicación
Ministerio de Culturas del Estado
Plurinacional de Bolivia

El Qhapaq Ñan, también llamado “Camino Real del Inka”, son rutas históricas que unen a Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, Argentina y Chile. Este es un patrimonio de valor cultural inaudito en el mundo ya que es el primero que involucra tantas regiones, un total de seis, no habiendo en el mundo uno similar. Desde el año 2003, los seis países vienen desarrollando acciones conjuntas en coordinación con el Centro de Patrimonio Mundial de la UNESCO, para lograr que este sistema vial Andino sea incluido en la lista de Patrimonio Mundial de la Humanidad.

Los caminos nombrados resumen cinco mil años de nuestra historia como continente, articulando el Altiplano, los valles, la costa y la selva. Conectan sus poblaciones y sus sistemas productivos, que hoy se constituyen en un elemento común de investigación y participación comunitaria. En este sentido, la participación se concreta con la iniciativa conjunta en la edición y estandarización del expediente que será presentado a UNESCO, y en la creación de un sistema integrado de gestión respaldado por las comunidades locales y sus gobiernos.

El Qhapaq Ñan es un fenómeno cultural con características propias. Su

construcción y tecnología son utilizadas desde el siglo XVI. No se puede negar que hay tramos abandonados y descuidados, pero en este aspecto recae también la importancia de su declaración para su preservación y restauración.

El Qhapaq Ñan resume cinco mil años de nuestra historia como continente, articulando el altiplano, los valles, la costa y la selva. Sus caminos conectan poblaciones y sistemas productivos que hoy se constituyen en un elemento común de investigación y participación comunitaria.

Sus rasgos de construcción, que impactaron en el paisaje y fueron parte del proceso social en su etapa histórica, responde según estudios investigativos a la cultura incaica impulsada por el imperio del Tawantinsuyo, que promovió la implementación del “Camino Real” y sus tambos. El objetivo era alcanzar los principales centros de producción en las cabeceras políticas, estratégicas y religiosas de los diversos grupos poblacionales ubicados en el Altiplano, los Valles, la Selva hasta llegar a la Costa.

Entre las actividades desarrolladas para su postulación una de las más importantes fue la Reunión de Coordinación para la armonización del Expediente de

candidatura en el proceso de nominación de “*Qhapaq Ñan, Sistema Vial Andino*” a la Lista de Patrimonio Mundial de UNESCO, en la ciudad de La Paz, los días 26, 27 y 28 de Abril de 2012.

“ Sus rasgos de construcción, que impactaron en el paisaje y fueron parte del proceso social en su etapa histórica, responde según estudios investigativos a la cultura incaica impulsada por el imperio del Tawantinsuyo, que promovió la implementación del “Camino Real” y sus tambos.

Auspiciado por el Ministerio de Culturas de Bolivia y la Unidad de Patrimonio de América Latina y el Caribe de UNESCO, permitió evaluar y consensuar el trabajo de las Secretarías Técnicas del *Qhapaq*

Ñan que componen el primer comité de integración científica y de gestión. Como resultado se articularon políticas multilaterales que serán consolidadas a mediados de 2012, cuando se realice la reunión de Ministros del *Qhapaq Ñan* en Bogotá, Colombia, para la creación del Comité de Nominación.

Se trata de una labor de integración que revive el logro de comunicación y participación solidaria que ahora se consolida con el trabajo realizado para la mayor nominación monumental jamás efectuada anteriormente ante UNESCO, gracias al compromiso de todos los países miembros en una muestra clara de unión continental sudamericana.

Industrias creativas Producción, estudio y difusión

Creación del Observatorio Brasileiro de Economía Creativa (OBEC). Debilidad en los estudios e Investigaciones sobre el campo creativo. Carencia de estadísticas globales sobre la cultura brasileña. Importancia de liderar la política pública en la materia.

*Por Ministerio de Cultura de Brasil
Dirección de Economía Cultural*

En el Brasil de hoy en día los datos relevados a nivel nacional sobre economía creativa son insuficientes para permitir una comprensión amplia de las características y potencias del campo. La mayoría de las investigaciones existentes son puntuales y focalizadas, impidiendo el desarrollo de análisis profundos sobre la naturaleza y el impacto de los sectores creativos en la economía brasileña. Otro problema es el punto de partida de estos estudios, en su mayoría apelan a datos secundarios o a estimaciones que no siempre coinciden con la realidad.

Si bien existen algunos indicadores, la ausencia de investigaciones que contemplen de modo amplio los diversos sectores de esta economía creativa impide que exista un conocimiento y un reconocimiento de vocaciones y oportunidades a ser reforzadas y estimuladas por medio de políticas públicas consistentes. La necesidad de una producción sistemática de datos cuantitativos y cualitativos sobre la economía creativa es el motivo para la creación del Observatorio Brasileiro de Economía Creativa (OBEC), una unidad



Qhapaq Ñan, Bolivia. Foto por Tony Suarez

central de inteligencia estratégica que conduce esta tarea desde el Ministerio de Cultura.

La creación del OBEC tiene por objetivo permitir la centralización y la facilitación para el acceso a los datos e informaciones sobre la temática, incluso sobre el impacto de las actividades creativas productivas en la dinámica social y económica del país. Favoreciendo de esta manera los debates sobre el tema y el fomento de un ambiente académico-práctico de estudios e investigaciones que involucre, en una red, estudiantes, especialistas, agentes gubernamentales, y representantes del sector cultural. Otro de los objetivos es la difusión de las experiencias y buenas prácticas referidas a las políticas públicas que se aplican en el campo de la economía creativa a nivel municipal, estatal y federal.

La necesidad de una producción sistemática de datos cuantitativos y cualitativos sobre la economía creativa es el motivo para la creación del Observatorio Brasileiro de Economía Creativa (OBEC), una unidad central de inteligencia estratégica que conduce esta tarea desde el Ministerio de Cultura.

La producción de datos estadísticos sobre economía creativa en el Brasil es escasa y, en general, los pocos estudios existentes adoptan metodologías y categorizaciones absolutamente dispares. Estos se debe a dos cuestiones fundamentales: la inexistencia de una Cuenta Satélite de Cultura, una herramienta específica en los relevamientos del IBGE (Instituto Brasileiro de Geografía y Estadística) para medir las actividades y productos de los sectores creativos; y la ausencia de una directriz de los órganos públicos en lo que

respecta a la homogeneización de la clasificación y normalización de las actividades económicas y la fuerza de trabajo de la economía creativa.



De aquí se desprende la importancia de la creación e implantación de una unidad central para la producción y difusión de conocimientos sobre esa economía recientemente institucionalizada en el conjunto de políticas públicas del país.

Además, los estudios cuantitativos sobre la economía creativa brasileña no demostraron la dimensión real y la importancia de los sectores creativos nacionales, dado que las metodologías de investigación adoptadas por los diversos órganos e instituciones consiguen captar apenas lo que resulta de las actividades económicas

realizadas por los emprendimientos y trabajadores formales. Dado el alto grado de informalidad en la economía creativa brasileña, buena parte de la producción y cir-

culación doméstica de bienes y servicios creativos nacionales no es incorporada a los compendios estadísticos.

De aquí se desprende la importancia de la creación e implantación de una unidad central para la producción y difusión de conocimientos sobre esa economía recientemente institucionalizada en el conjunto de políticas públicas del país. El OBEC tiene, por lo tanto, la misión de liderar la producción de informaciones estratégicas sobre la economía creativa brasileña y, superar ese umbral apuntando soluciones metodológicas que faciliten la integración y la compatibilidad de los estudios producidos en Brasil por otras instituciones públicas, sean federales, estatales o municipales.

Institucionalidad cultural

Las vías abiertas de la institucionalidad cultural

¿Desde cuándo existen los ministerios de Cultura? ¿Qué leyes los sustentan, cuáles son sus metas y objetivos? América del Sur vive un tiempo de cambios sociales y políticos, y la institucionalidad cultural forma parte de los desafíos emprendidos. Presentación del libro “Los Estados de la Cultura, estudio sobre la institucionalidad de los países miembro del SICSUR, coordinado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.”

Las investigaciones sobre institucionalidad cultural en América del Sur abordaban la cuestión de manera fragmentada, en general en estudios particulares en cada país. No existía una investigación exhaustiva que mostrara tanto los modelos de gestión pública de la cultura en el mundo, como el perfil institucional con que los Estados del continente encaraban la cuestión. Fue así que el SICSUR se embarcó en una empresa para saldar esa deuda. “Los Estados de la Cultura, estudio sobre la institucionalidad de los países miembro del SICSUR”, es el resultado de dos años de trabajo coordinado entre las instituciones de cultura de los diez países que integran el SICSUR, bajo la dirección del Departamento de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) de Chile, respondiendo a la necesidad continua de revisión de la institucionalidad en la construcción de los Estados.

La investigación exploró los distintos modelos de gestión de la cultura en los estados sudamericanos, para saber cómo determinan el campo de acción de la política pública en cultura. Por ejemplo, hasta hace pocos años, en los países de América del Sur la cultura era comprendida como una rama de la educación, esquema que aún mantiene la República Oriental del Uruguay. Este modelo de gestión encuadra la política cultural a la política educativa o la incorpora como complementaria. Sin suponer un juicio valorativo sobre los organigramas de los Estados, en el estudio realizado se resalta que durante un periodo considerable, que empieza a cerrarse recién a mediados de la década pasada, la arquitectura estatal consideraba a la cultura como una de las tantas columnas que sostenía el sistema educativo, por lo que correspondía su administración por parte de los ministerios de Educación. Los movimientos recientes dentro de las estructuras estatales demostraron que un modelo de gestión donde educación y cultura recaían

en un mismo compartimiento era demasiado rígido para las transformaciones de la época. Así comenzó en el continente un periodo de discusión sobre el rol del Estado en la cultura, periodo que lejos de terminar continúa de manera intensa en todos los países de América del Sur.

Refundación o Reforma

Tanto en ámbitos constituyentes como en instancias de los poderes legislativos y ejecutivos, los organizadores y administradores de los países piensan las maneras en que el Estado se debe relacionar con la cultura a través de la gestión y las políticas culturales. La redacción de las constituciones de Estado y sus reformas muestran los climas en la reflexión de nuestras sociedades, su forma de organización, las fuentes de legitimidad política y las diversas formas de ejercicio del poder del pueblo, así como la organización de la administración de ese poder. Y, a su vez, tanto la sanción de leyes como de decretos presidenciales tienen poder constituyente de facto, el cual impacta directamente en la creación de los Ministerios de Cultura en América del Sur. De este modo, se observa que tanto los países que están pasando por refundaciones de sus estados -como Bolivia, Ecuador y Venezuela- como quienes se inscriben en una corriente reformista de la institucionalidad heredada -Argentina, Brasil, Chile, Perú, Colombia y Uruguay-, han abierto canales para reflexionar y operar sobre la cultura (o las culturas) de su pueblo. Sin embargo, ambos grupos de países no operaron del mismo modo ni al mismo tiempo. El primer país en sancionar una ley que crea su Ministerio de Cultura fue Brasil en 1985. También en Colombia, Chile, Paraguay, Perú y Venezuela los Ministerios de Cultura fueron creados por ley. En cambio en Argentina, Ecuador y Bolivia los organismos rectores de la política pública en cultura nacieron de decretos presidenciales. Por su parte, la Secretaría de Cultura

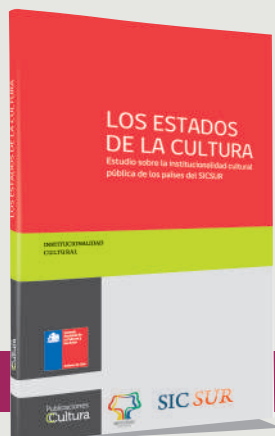
del Uruguay se encuentra bajo la órbita del Ministerio de Educación y Cultura, que también fue creada por una ley en 1975. La importancia de la distinción entre la creación por debate parlamentario o sanción de decreto se vincula con las formas de participación ciudadana. En el debate parlamentario, previo a la sanción de una ley, la ciudadanía tiene oportunidades de participar de la discusión sobre las competencias y alcances de la institución en cuestión, a través de sus representantes políticos y/o mediante audiencias públicas. En la sanción de un decreto ese espacio se circunscribe a un estamento técnico que depende directamente del poder central y, si bien pueden generarse mecanismos de apertura y consulta, el espacio decisorio se acota al partido gobernante.

“ La creación de los ministerios vincula la gestión cultural con lo más alto de la política nacional. En nueve de los países el responsable de cultura es directamente designado por el presidente.

La creación de los ministerios vincula la gestión cultural con lo más alto de la política nacional. En nueve de los 10 países el responsable de cultura es directamente designado por el presidente. De este modo se crea una relación de responsabilidad política sobre la gestión cultural que antes no existía, igualando en jerarquía a la cultura con otras áreas de competencia pública, como lo son la Educación, la Economía y Defensa.

Voces y ecos de los pueblos

El resultado de este proceso termina en un conjunto de instituciones con objetivos diversos. A continuación se reseñan algunos aspectos del libro “Los Estados de la Cultura”, el cual fue realizado en base a



Disponible para descarga gratuita en: www.sicsur.org



En América del Sur, sea a través de la refundación o de la reforma de la institucionalidad, surgió una conclusión común: la cultura debía ser jerarquizada.

las respuestas ofrecidas por los Ministerios de Cultura al SICSUR, para la confección del libro “Los Estados de la Cultura, estudio sobre la institucionalidad de los países miembro del SICSUR”.

En Argentina, la Secretaría de Cultura de la Nación (2002) se plantea como un organismo de amplias competencias. En ese país, el Estado comprende que la cultura es una herramienta de construcción de la nacionalidad, por lo cual la función del Estado nacional en esa área se extiende desde políticas que inculquen en la población el respeto de la diversidad cultural así como la promoción de la democratización del acceso a la cultura y el fomento de su desarrollo, tanto en las iniciativas de la sociedad civil con y sin fines de lucro como en los emprendimientos públicos.

En Brasil, los objetivos del Ministerio de Cultura (1985) están estipulados por la ley 8.490/1992. Siendo agrupados en tres grandes principios rectores: *La planificación, coordinación y supervisión de las actividades culturales. La formulación y aplicación de la política cultural. Y por último, la protección del patrimonio histórico y cultural de Brasil.*

Por su parte, la nueva constitucionalidad boliviana se refleja en los objetivos del Ministerio de Culturas (2009), donde, al igual que en Argentina, se entiende que el Estado tiene un rol central en la construcción de identidades. Al reconocer el pueblo boliviano su identidad plurinacional se convierte en meta de estado el aseguramiento del proceso de construcción de un saberse a sí mismos como *sociedad intercultural, comunitaria, descolonizada y despatriarcalizada.*

El Consejo de la Cultura y de las Artes (2003) de Chile tiene dos líneas rectoras. Por un lado apunta a un *desarrollo cultural armónico, pluralista y equitativo entre los habitantes del país.* Por otro lado la tradición patrimonialista chilena tiene una participación importante en las políticas

del CNCA, ponderando *la preservación, promoción y difusión del patrimonio cultural chileno.*

El Ministerio de Cultura (1997) colombiano se posiciona comprendiendo que su razón de ser en el Estado Colombiano es *impulsar y estimular procesos, proyectos y actividades culturales y deportivas, reconociendo la diversidad y promoviendo la valoración y protección del patrimonio cultural de la Nación.* Como el Estado Plurinacional Boliviano, la República del Ecuador refundó su estado con una re-conceptualización sobre las nociones occidentales y cristianas del desarrollo, planteando un camino hacia una sociedad del “buen vivir”. Así, el Ministerio de Cultura (2007) ecuatoriano toma las riendas para el diseño de las *políticas para alcanzar las potencialidades culturales de la población, haciéndose corresponsables de la satisfacción de las necesidades culturales que hacen al buen vivir.*

Bajo el gobierno de Fernando Lugo, en la República del Paraguay se creó la Secretaría Nacional de Cultura (2007), una entidad con rango ministerial. La misma tenía por *objetivo regular e impulsar las políticas culturales paraguayas, haciendo especial énfasis en la protección del patrimonio tangible e intangible, y su diversidad lingüística.* Además la Secretaría Nacional de Cultura se proponía reforzar la identidad nacional en pos de la construcción de una sociedad más justa, cohesionada e integrada.

El Ministerio de Cultura del Perú (2010) tiene la prerrogativa sobre el accionar del estado en cuatro áreas: *La conservación del patrimonio cultural, Creación cultural y artes vivas, Gestión Cultural e industrias culturales, y pluralidad étnica y cultural del Perú.*

Si bien la Dirección Nacional de Cultura (1975) de la República Oriental del Uruguay no se escindió, como en los otros países del continente, del Ministerio de Educación y Cultura, sí tiene responsabilidades específicas. Así cargan sobre esta Dirección Nacional la *promoción de la ciudadanía*

cultural y los derechos culturales de los ciudadanos, la planificación la política pública en cultura, incluyendo la generación de los mecanismos para la interacción entre públicos y privados, así como la difusión e investigación del patrimonio cultural uruguayo.

El Ministerio del Poder Popular para la Cultura (2005) forma parte del también refundado estado venezolano. En tal sentido, es el *órgano responsable de generar y proyectar los lineamientos y las políticas culturales del Estado que coadyuven al Desarrollo Humano de manera integral, a la preservación y conocimiento del Patrimonio cultural, y el fomento y potenciación de las expresiones culturales del país, como elementos sustantivos y determinantes para el resguardo de la memoria, el Patrimonio Cultural y la profundización del sentido de identidad nacional, como expresiones del ideario de una vida digna e íntegra.*

Los procesos de construcción de los Ministerios de Cultura en la última década desataron una serie de discusiones en distintos ámbitos públicos, sea en las asambleas constituyentes como en los congresos o en ámbitos ejecutivos. De esos debates surgió una conclusión común: la cultura debía ser jerarquizada institucionalmente. Las concepciones e ideologías sobre cuál debía ser el accionar del Estado en la cultura no fueron coincidentes en todas las áreas. Como se detalló en los párrafos anteriores, hay consenso en la región sobre la conservación del patrimonio, hecho que no es sorprendente ya que la tradición patrimonialista es fuerte en el continente. Por otra parte hay conflictos en áreas que no están claramente definidas, en especial en ámbitos nuevos en nuestras sociedades, ejemplo de ello son los distintos posicionamientos fundacionales que tienen estos organismos con respecto a las industrias culturales y a las políticas de fomento a la creación y al acceso de la cultura.



CHILE

Industrias creativas

Crecer a más del doble

Primer Mapeo de Industrias Creativas a nivel nacional. Se trata no sólo de mapear sino también de indagar en las relaciones existentes en el sector creativo. La industria creativa chilena creció en los últimos 5 años a más del doble que el resto de la industria chilena

*Por Departamento de Estudios
Consejo Nacional de la Cultura y las
Artes*

Bajo el alero del Departamento de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, se desarrolló el primer Mapeo de Industrias Creativas a nivel nacional. Este estudio tiene como objetivo dimensionar, caracterizar e interpretar las industrias creativas en Chile estableciendo su aporte económico, interpretando las lógicas de funcionamiento productivo del sector, y determinando su potencial de crecimiento económico y las brechas existentes para alcanzarlo.

Una de las características del Mapeo de

Industrias Creativas, es que no pone el acento solo en la recopilación de datos y descripción del sector, sino que busca indagar en las relaciones existentes, buscando interpretar y comprender el particular funcionamiento de las industrias creativas. Solo bajo estas condiciones de interpretación del sector, se podrá diseñar una política de fomento a las industrias culturales y creativas que permita desarrollar un sector aun en ciernes.

Una de las principales conclusiones que se desprenden del Mapeo, tiene que ver con las asimetrías existentes en la realidad nacional, lo que impide conformar un campo armónico. El desarrollo incipiente de algunos sectores raya en la precariedad sosteniéndose en emprendimientos



y motivaciones personales más que en cifras azules con proyección de crecimiento, llegando solo algunos a la anhelada sustentabilidad y proyección internacional.

Una de las características del Mapeo de Industrias Creativas, es que no pone el acento solo en la recopilación de datos y descripción del sector, sino que busca indagar en las relaciones existentes, buscando interpretar y comprender el particular funcionamiento de las industrias creativas.

En Chile existen 31.123 empresas en el ámbito de las industrias creativas, lo que representa el 3,4% del total las empresas existentes en el país. Si bien es un sector pequeño, al observar su crecimiento durante los últimos años, observamos que la creación de nuevas empresas en el país fue de un 6% para los últimos 5 años, mientras que las empresas del sector creativo lo hicieron en un dinámico 14%. El Mapeo de Industrias Creativas constituye un aporte relevante en materia de estudios e investigaciones respecto esta

AÑO	Empresas Industria Creativa	Total de Empresas Chile	Empresas IC/Empresas Totales
2005	27.379	864.679	3,17%
2006	29.352	883.236	3,32%
2007	30.275	894.519	3,38%
2008	30.583	905.395	3,38%
2009	31.123	915.601	3,40%

Fuente: Departamento de Estudios, CNCA.



COLOMBIA

Auge del sector audiovisual

Crecimiento basado en la innovación

En los últimos años se ha evidenciado que el sector cultural en Colombia ha venido generando un mayor aporte a la economía del país.

Por Ministerio de Cultura de Colombia y el Departamento Administrativo Nacional de Estadística

Las grandes potencialidades del sector cultural en Colombia aún están en proceso de exploración y despegue, y el estímulo a escenarios propicios para su explotación se hace cada vez más necesario.

Esto es posible corroborarlo con los resultados obtenidos por la Cuenta Satélite de Cultura (CSC)¹ base 2000 (DANE- Ministerio de Cultura), donde se observó que las actividades culturales² generaron un valor agregado de aproximadamente USD \$3 y USD \$4 billones³ para 2006 y 2007, lo que corresponde a una participación dentro del PIB del 1,75% y 1,78% respectivamente.

También se observó que el crecimiento del PIB del sector cultural entre 2001 y 2007 fue en promedio del 7,08%, superando al promedio del crecimiento del PIB total de Colombia para los mismos años en 2,21 puntos porcentuales. Esta cifra permite suponer que las grandes potencialidades del sector cultural en Colombia aún están en proceso de exploración y despegue, y el estímulo a escenarios propicios para su explotación se hace cada vez más necesario.

El sector audiovisual⁴, como componente de las actividades culturales, no ha sido ajeno a estas dinámicas. El valor agregado de dicho sector en el año 2000⁵ fue aproximadamente de USD 172 millones⁶, representando el 12,4% del valor agregado de la totalidad de las industrias culturales. Teniendo en cuenta que las industrias culturales tuvieron un crecimiento del valor agregado de 14,3% en promedio durante el periodo 2000-2007, se puede inferir que el sector audiovisual mantuvo una dinámica de crecimiento similar a ésta. Lo anterior, se sustenta a través del análisis de algunas de las actividades que componen el sector audiovisual. Por una parte el subsector de la radio y la televisión, presentaron un crecimiento en su valor agregado del 164% en el periodo

temática, situándose como un referente y material insoslayable para conocer la situación de las industrias culturales y creativas del país.

La creación de nuevas empresas en el país fue de un 6% para los últimos 5 años, mientras que las empresas del sector creativo lo hicieron en un dinámico 14%.

Uno de los principales desafíos a futuro tiene que ver con las métricas y sistemas contables de los diferentes países. El análisis a través de los instrumentos existentes como Servicio de Impuestos Internos (SII), Cuentas Nacionales, Encuesta Nacional Industrial Anual (ENIA) y otros, encuentra los mismos obstáculos existentes en otros países, donde los sectores creativos han adquirido cada vez más relevancia, presionando para modificar las estructuras contables en función de visualizar con mayor precisión y claridad, los aportes de estos sectores al desarrollo de las naciones.

1. La CSC base 2000 da muestra la serie de la cuenta de producción del PIB cultural de agregando los subsectores que componen el sector cultural incluyendo sector audiovisual, cine, animación y publicidad.

2. Las actividades culturales medidas en la Cuenta Satélite de Cultura Base 2000 fueron: Edición e impresión; Transmisión de radio, televisión y cable; Publicidad, fotografía e investigación y desarrollo; Servicios de esparcimiento; Producción museos; Educación artística; y Servicios del Gobierno.

3. Dato 2006 utilizando TRM 31 de diciembre 2006: COP \$2.238.79. Dato 2006 utilizando TRM 31 de diciembre 2007: COP \$2.014,76.

4. De acuerdo al Manual metodológico de la Cuenta Satélite de Cultura – para su implementación en Latinoamérica – el sector audiovisual está compuesto por las actividades a) Producción y distribución de filmes y videocintas; b) Exhibición de filmes y videocintas; c) Servicios de radio y televisión; d) Transmisión de radio y televisión; y e) Servicios de transmisión por cable.

5. Fuente: Cuenta Satélite de Cultura – Departamento Administrativo Nacional de Estadística y Ministerio de Cultura, Base 2000

6. TRM 31 de diciembre de 2000: COP \$2.229,18



El sector audiovisual en Colombia se perfila como uno de los principales ejes que impulsan las industrias culturales porque se ha convertido en un dinamizador del mercado intersectorial de la cultura, puesto que tiene relaciones de oferta y demanda con otros sectores culturales como la música, la publicidad, el diseño, entre otros.



ECUADOR

2000-2007. Por otra parte, durante el periodo 2000-2011 el número de espectadores a salas de exhibición incrementó en un 120,9% y a su vez, el número de producciones cinematográficas colombianas estrenadas por año alcanzó un crecimiento del 350% durante el mismo periodo.

Lo anterior refleja la dinámica de crecimiento del subsector de producción, distribución y exhibición de filmes en Colombia.

Adicionalmente, es importante reconocer que Colombia ha venido evolucionando tecnológicamente en los procesos de realización de productos audiovisuales, ubicándose en los primeros lugares de la región. En cuanto al subsector del cine, el país cuenta con más de 200 salas de exhibición de cine digital y con empresas de alquiler de equipos de última generación. Finalmente, en el subsector de la televisión se han realizado importantes inversiones en infraestructura de producción y emisión que los mantienen a la

vanguardia tecnológica y de infraestructura en Suramérica.

Así, el sector audiovisual en Colombia se perfila como uno de los principales ejes que impulsan las industrias culturales, no solo por el crecimiento en el aporte económico, ni por los grandes desarrollos en tecnología y formación de capital humano, sino porque se ha convertido en un dinamizador del mercado intersectorial de la cultura, puesto que tiene relaciones de oferta y demanda con otros sectores culturales como la música, la publicidad, el diseño, entre otros.

Dado que los avances del sector audiovisual no solo se han presentado en Colombia, sino que han sido un factor general en la región latinoamericana, es indispensable generar mecanismos y circuitos que permitan trabajar conjuntamente para el aprovechamiento de las capacidades de cada uno de los países en pro de la construcción de nuevos mercados.

Economía cultural

Mapear, medir, diagnosticar

Nuevo modelo de gestión institucional. La primera medición del PIB ecuatoriano alcanza el 1,68% de la economía nacional. Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural del Ecuador. Diagnóstico de la industria fonográfica.

Por Ministerio de Cultura del Ecuador

En febrero de 2012 el Ministerio de Cultura del Ecuador (MCE) inició la aplicación de un nuevo modelo de gestión institucional, que propone organizar de manera más efectiva y descentralizada su rol como eje rector del Sistema Nacional de Cultura. En esta nueva era, el MCE busca convertirse en una institución que agrega valor a partir del diseño y el seguimiento de planes estratégicos sectoriales. La elaboración de estos planes tiene un sentido técnico e investigativo, además de incentivar en ellos la participación de los principales actores de cada sector y de la sociedad en general.

Sin dejar de lado la memoria social, el patrimonio, las artes y creatividad, este modelo de gestión por primera vez en el Ecuador ha considerado al sector de emprendimientos e industrias culturales como un área estratégica de política pública. Con la creación de la Subsecretaría de Emprendimientos Culturales, y de sus cuatro direcciones a cargo, se busca fortalecer las capacidades comerciales y económicas de los sectores audiovisual, editorial, fonográfico, y del diseño y artes aplicadas.



Una de las primeras actividades realizadas por la Subsecretaría de Emprendimientos Culturales ha sido la identificación de las principales debilidades y fortalezas de las industrias culturales nacionales desde el registro y el análisis de la información económica y estadística disponible. Durante el primer semestre de 2012 se ha logrado consolidar un primer grupo de estudios que poco a poco va marcando trazos más precisos de la economía cultural en Ecuador.

El primero de estos esfuerzos es la creación de la Cuenta Satélite de Cultura del Ecuador. El Ministerio de Cultura emprendió la elaboración de una metodología para su propia Cuenta Satélite de Cultura. Buena parte de este diseño se basa en la experiencia de otros países, como Colombia y Argentina; sobre todo a partir de la metodología base producida por el Convenio Andrés Bello. Esta experiencia incluyó una primera aproximación del PIB Cultural ecuatoriano, a partir de la investigación sobre el aporte de las actividades culturales en las cuentas nacionales del Banco Central del Ecuador, y en el Censo Nacional Económico de 2010.

La elaboración de una metodología para su propia Cuenta Satélite de Cultura se basa en la experiencia de otros países, como Colombia y Argentina

Inicialmente para este cálculo se tomaron en consideración cuatro sectores: editorial, cine y audiovisual, música y fonografía, y artes plásticas y visuales. Así se estima un aporte del sector cultura del 1,68% al PIB de Ecuador. Para el segundo semestre de 2012 está programado un estudio más avanzado que incluya una nueva aproximación al PIB Cultural, incorporando a otras actividades económicas, relacionadas a los espectáculos públicos culturales y a las artes escénicas.



Otro importante avance en el registro de la información cultural es el Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural del Ecuador. El Atlas contiene información de infraestructuras culturales como museos, salas de cine, bibliotecas y librerías, así como información relacionada a hogares habilitados con servicios de Internet y televisión por cable. Otra parte ha sido dedicada a compilar y sistematizar datos sobre patrimonio cultural intangible (fiestas populares, y lenguas ancestrales, por ejemplo), así como datos demográficos relacionados al autoreconocimiento cultural, como la distribución geográfica de indígenas, afroecuatorianos y montubios. El análisis incluyó la actualización de la información del Censo de Población y Vivienda de 2010, y sus resultados están contenidos en una publicación impresa y en línea.

Por su parte la Dirección de Emprendimientos e Industria Fonográfica está realizando un diagnóstico de toda la cadena productiva del sector. Entre sus

primeras conclusiones está el mapeo del cluster de la industria fonográfica ecuatoriana. De este se desprende la falta de encadenamientos en áreas como la asesoría de mercado y management, la puesta en formato, la reproducción, el publishing y la distribución, que revierta la concentración en la creación y producción.

El Atlas contiene información de infraestructuras culturales como museos, salas de cine, bibliotecas y librerías, así como información relacionada a hogares habilitados con servicios de Internet y televisión por cable, patrimonio cultural tangible e intangible.

Estas tres experiencias marcan el inicio de esta nuevo de gestión pública, que desde la economía busca dibujar el mapa cultural del Ecuador contemporáneo.

Presupuestos culturales públicos

Los números del Estado

Importancia del presupuesto para definir los objetivos y la magnitud de la gestión. Patrimonialismo, cultura inmigrante y nuevas gestiones culturales. A mayor jerarquía política, mayor presupuesto cultural.

El presupuesto es una herramienta de planificación genérica, tanto para organizaciones públicas y privadas como para las familias y los individuos, quienes pueden utilizarla para programar sus actividades económicas. Mediante el presupuesto, se calculan los gastos y los ingresos necesarios para el desarrollo de un programa económico en un plazo de tiempo determinado. En el Estado, el ciclo presupuestario no sólo es una herramienta de gestión, es también uno de los momentos donde se evidencia la determinación recíproca de nuestra realidad social como superposición de intereses políticos e intereses económicos.

Los presupuestos culturales de los máximos organismos públicos de América del Sur presentan una alta volatilidad o sensibilidad ante pequeñas variaciones. Al mismo tiempo tienen una incidencia en el presupuesto total del estado que no supera el 0,3%, aunque han tenido un sensible incremento en los últimos años.

La gestión estatal de la cultura no escapa a esta regla del presupuesto y, en tal sentido, también supone entramados de poder. Se ha observado que los diferentes gestores estatales han tenido distintas nociones de la cultura según donde han puesto el acento presupuestario. Por ejemplo, en aquellos países donde las expresiones culturales tienen una historia de muy largo plazo, la posición patrimonialista dominó la agenda de la política pública cultural. Países

como Bolivia, Ecuador, Perú y Paraguay tienen una herencia cultural muy rica, así como poblaciones que se identifican con costumbres y símbolos que se remontan a épocas incluso previas a la entrada europea en el continente. En esos países, los gestores públicos de la cultura construyeron un imaginario que encaminó los recursos estatales en pos de la preservación del patrimonio histórico y dieron a luz a especialistas en patrimonio y arqueología, necesarios para sostener desde distintas posiciones esa concepción de cultura.

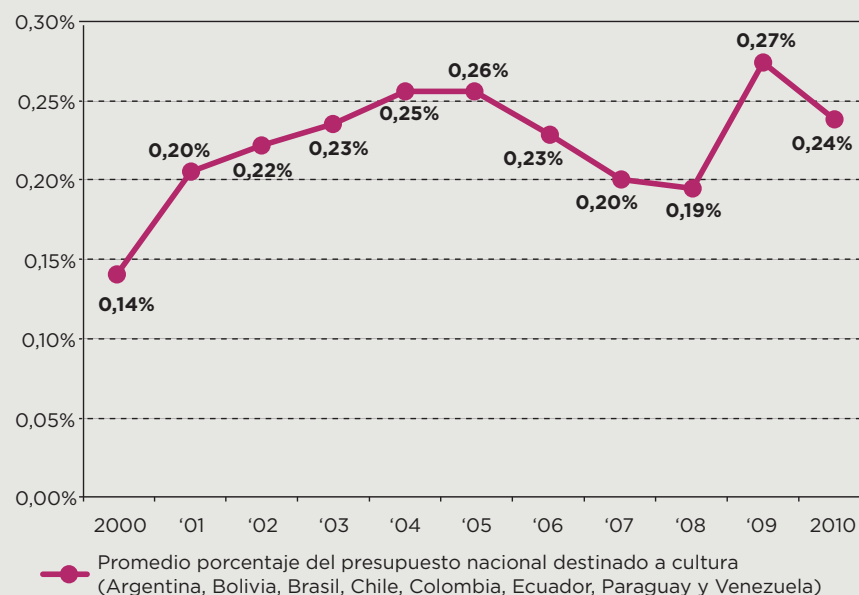
En países como Argentina, Brasil y Uruguay, en

cambio, el proceso de conformación de los estados nacionales se planteó con explícitas políticas de nacionalización de la población, y por lo tanto la historia se reescribió desde la tradición colonial e inmigrante. Para ello, se recurrió a la importación consciente de elementos europeos. Así, los estados promovieron un intenso intercambio con las instituciones europeas y fomentaron la construcción de espacios de exhibición y difusión acordes a esa visión de la cultura. Así, otras esferas, dimensiones y prácticas de la cultura debieron encontrar sus caminos fuera del amparo de los organismos estatales.

La política cultural en números

En el gráfico que se ve a continuación pueden observarse los montos ejecutados por los ministerios de cultura de Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, Perú, el Ministerio del Poder Popular para la Cultura de Venezuela, el Consejo

EVOLUCIÓN REGIONAL DE LA PARTICIPACIÓN DEL GASTO EN CULTURA CON RESPECTO AL GASTO NACIONAL TOTAL. 2000 A 2010. PORCENTAJE.



Fuente: SICSUR.



La jerarquización de la cultura en las estructuras de los estados fue acompañada de una mejora en los recursos disponibles para estas instituciones.

Nacional de Cultura y las Artes¹ de Chile, la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina y la Secretaría Nacional de Cultura de Paraguay. En tal sentido, a lo largo de la serie histórica puede concluirse que los presupuestos de los organismos rectores de la política cultural en los países de América del Sur tienen tres características. Por un lado, parecieran presentar una alta volatilidad o sensibilidad ante pequeñas variaciones². Por el otro, no tienen una magnitud tan importante en relación al presupuesto total del estado. Finalmente, si bien se observa un moderado crecimiento a través de los años, no se observa una tendencia clara.

La participación de la cultura en los presupuestos totales en la región se mueve entre porcentajes que van del 0,14% al 0,27% del presupuesto nacional. Si consideramos los años en que los promedios son más robustos por contar con una muestra más grande (del año

2003 al año 2009), seguimos encontrando un rango de similares características, esta vez con un piso del 0,19% en 2008. De ese modo, la serie se hace más considerable y estable entre los años 2001 y 2008.

Mayor jerarquía, mayor presupuesto

En los últimos años, todo parece indicar que la jerarquización de la cultura en las estructuras de los estados fue acompañada de una mejora en los recursos disponibles para estas instituciones. Se observa a continuación el presupuesto cultural reciente. En Venezuela, por ejemplo, luego de la creación del Ministerio del Poder Popular para la Cultura en 2002, el presupuesto del organismo rector de la cultura en ese país aumentó en un 111%. En Paraguay, frente a cambio en la institucionalidad, sucedió lo mismo. En este caso, una vez producida la jerarquización institucional, pareciera establecerse una secuencia en el presupuesto que va de un súbito crecimiento, luego atraviesa por un periodo de relativa estabilidad -donde el

aumento del presupuesto parece seguir el aumento de precios-, y en el año 2010 duplicó una vez más los recursos con los que contó esa institución para organizar sus actividades.

El Ministerio de Cultura del Ecuador, por su parte, fue creado en el año 2007. En este caso, se observa que en el periodo inicial se programaron las actividades que serían ejecutadas desde el año 2009 en adelante, cuando el presupuesto se eleva un 143%. Por su parte, Perú es el único en este grupo de países en el cual no se observa de manera tan pronunciada la asociación entre cambio institucional o elevación de la jerarquía (en 2010 se convirtió en Ministerio) y una expansión considerable de los recursos, aunque su variación en términos absolutos es del 36,34% de un año a otro.

1. En el caso chileno se incluye también el presupuesto destinado a la Dirección Nacional de Archivos y Museos.

2. Esta cualidad está altamente relacionada con la primera característica, la cual puede ser considerada como su consecuencia

HIPÓTESIS: RELACIÓN ENTRE RECURSOS ECONÓMICOS E INSTITUCIONALIDAD CULTURAL

VENEZUELA				PERÚ			
Año	Absoluto*	Variación Abs.	% del total	Año	Absoluto*	Variación Abs.	% del total
2001	63.627.328	-	0,27%	2009	223	-	0,31%
2002	134.489.161	111,37%	0,51%	2010	304	36,34%	0,37%
2003	204.814.254	52,29%	0,49%				
2004	253.080.003	23,57%	0,51%				
2005	370.755.158	46,50%	0,53%				
*Miles de bolíbares				*Millones de nuevos soles			
PARAGUAY				ECUADOR			
Año	Absoluto*	Variación Abs.	% del total	Año	Absoluto*	Variación Abs.	% del total
2006	0	-	0,00%	2007	32.610.900	-	0,329%
2007	4.817.374.939	-	0,020%	2008	38.990.787	19,56%	0,246%
2008	10.588.238.536	119,79%	0,040%	2009	95.046.759	143,77%	0,496%
2009	11.955.543.833	12,91%	0,036%				
2010	23.914.554.867	100,03%	0,067%				
*Guaraníes				* En dólares			

Fuente: SICSUR.



PARAGUAY

Pueblos originarios 20 etnias, 591 comunidades, 45% sin propiedad

Situación de las poblaciones indígenas en Paraguay. Distribución geográfica, etnias y lenguas. Problema de la tierra.

Por SICPY, Paraguay¹

El Sistema Nacional de Información Cultural del Paraguay (SICPY) procesó información de Comunidades Indígenas del Paraguay para darla a conocer en diferentes instancias². Así se elaboró un documento consolidado de datos socio-demográficos, geográficos y jurídicos. El criterio de organización de la información fue la *etnia*.

Según los datos del II Censo Nacional Indígena del año 2002, la población de culturas originarias era para ese año de 87.099 personas, que representan el 1,7% de la población total del país, de las cuales el 49,3% se halla en la región occidental (Chaco paraguayo) y el 50,7% en la región oriental del país. Dicha población se distribuye en 20 etnias, distribuidas en comunidades locales identificadas geográficamente.

La población indígena se clasifica en 20 grupos étnicos, de los cuales aquellos con mayor volumen demográfico son los Avá Guaraní, Pai Tavyterá, Mbyá, Nivaclé,

Enlhet y Enxet y, de menor población, las siguientes etnias: Guaná, Manjui y Tomárho. Los indígenas del Paraguay están asentados predominantemente en las áreas rurales (91,5%) aunque cinco etnias tienen una presencia relevante en áreas urbanas: Maká (77,4%), Maskoy (32,7%), Guaraní Occidental (29,4%), Nivaclé (25,2%) y Enlhet (24,4%). Esta distribución muestra un movimiento migratorio hacia los centros urbanos que se fue intensificando en los últimos años.

En términos de la distribución de la población por grupos de edad, menos de la mitad de los individuos de pueblos indígenas alcanza los 15 años, mostrando una alta población joven producto de las elevadas tasas de fecundidad. Por otra parte, la población de adultos mayores (65 años de edad y más) solo alcanza a un 2,6% de la población total.

No todas las comunidades disponen de un lugar físico para su asiento definitivo; algunas deambulan en las veras de rutas o en los linderos de terrenos privados

La clasificación etnocultural más amplia y aceptada para los pueblos originarios de Paraguay es la de las *familias lingüísticas*, que agrupan a los diferentes grupos étnicos en categorías basadas en cinco grandes troncos lingüísticos, sobre los cuales

se constituyen las lenguas de los pueblos. En Paraguay hay 20 grupos étnicos que se distinguen en compartir una lengua, una religión y un territorio común, así como una organización social que le es característica: sistemas de parentesco y patrones de residencia post-marital.

Se puede ubicar a poblaciones indígenas en todos los departamentos del país, con excepción de Cordillera, Paraguari y Ñeembucu. La localización geográfica es la ubicación político-administrativa de la comunidad. En términos del área geográfica de localización, en su mayoría, las comunidades indígenas se asientan en las zonas rurales.

Según el Censo del 2002, del total de comunidades indígenas, el 45% aún no disponían de titulación legal

Sobre la base de que cada etnia indígena constituye una totalidad cultural, se cuenta en Paraguay con 20 lenguas indígenas habladas en la actualidad por los nativos. El 76,5% de la población indígena habla la lengua de su respectiva etnia. Muchas comunidades indígenas manejan, además de su idioma, el guaraní (sobre todo en la región oriental paraguaya), el español (predominantemente en la región occidental) y, en menor medida, el portugués y el alemán respectivamente.

Respecto de la situación legal de la tierra, la condición de tenencia aún no está asegurada y garantizada para todos los pueblos. No todas las comunidades disponen de un lugar físico para su asiento definitivo; algunas deambulan en las veras de rutas o en los linderos de terrenos privados. En términos del reconocimiento legal, la demanda principal de estos pueblos es que las comunidades sean declaradas personas jurídicas por el Estado, necesario

1. Material recibido antes del 22 de junio de 2012, fecha en que quedó interrumpida la institucionalidad paraguaya. Por resolución del MERCOSUR y la UNASUR, la República del Paraguay queda suspendida temporalmente de los bloques hasta tanto se lleve a cabo el proceso democrático que nuevamente instale en ese país la soberanía popular, en elecciones libres y democráticas.

2. Las fuentes son 1) El Atlas de las Comunidades Indígenas del Paraguay, que fue resultado del II Censo Nacional Indígena realizado en el año 2002 y, 2) El Listado de Comunidades Indígenas del Instituto Paraguayo del Indígena (INDI), que releva especialmente datos jurídicos.



PERÚ

para detentar la propiedad de la tierra y para avanzar en las reivindicaciones.

“ Las etnias se asientan en 591 comunidades o grupos locales, cada una de las cuales habita un espacio cuyo nombre es heredado ancestralmente o asignado por cada grupo local.

La pobreza y precariedad características de la mayoría de los pueblos indígenas se expresa en la carencia de tierra propia. La información relacionada con la tenencia de tierra de estos pueblos constituye un aporte importante para las reivindicaciones territoriales, de modo a visibilizar sus demandas y darles respuesta. Según el Censo del 2002, del total de comunidades indígenas, el 45% aún no disponían de titulación legal.

Puntos de Cultura

Escuelas de diálogo en un país postconflicto

“Puntos de vida, puntos de des-silenciamiento del pueblo. Espacios de democratización social y cultural, de creación de medios para que el pueblo hable, cante, grite, dibuje sus sueños y sus deseos.”

Célio Turino, ex secretario de Ciudadanía Cultural de Brasil

Orientación de la gestión pública cultural. Importancia de los Puntos de Cultura para revertir la desconfianza, el rencor y la indiferencia. Principales objetivos del plan.

Por Ministerio de Cultura del Perú

La gestión pública de la cultura en el Perú ha estado dirigida, preferentemente, a preservar y difundir el riquísimo patrimonio arqueológico e histórico que caracteriza a nuestro país. La valoración de la cultura como un rasgo intrínseco de

los pueblos y como el medio a través del cual se transmiten o reconfiguran valores, se comparten visiones respecto al pasado, presente y futuro y se retroalimentan las identidades, no ha sido suficientemente incorporada en las iniciativas culturales impulsadas por el Estado. Por otro lado, la sociedad peruana sufrió entre los años 80 y 90 un conflicto armado que ahondó en las diferencias culturales, sociales y económicas que caracterizaban al Perú de ese tiempo, instalándose la desconfianza, el rencor y la diferencia como variables condicionantes en las relaciones entre peruanos. Bajo este contexto de desconfianza y de invisibilización de las iniciativas culturales emergentes, surge como urgencia la implementación de un programa que permita restituir los vínculos entre el Estado y la ciudadanía, poniendo en valor la cultura y su rol en el desarrollo local.

Los Puntos de Cultura son definidos por el Ministerio de Cultura del Perú como *organizaciones sin fines de lucro de la sociedad civil, que desarrollen y/o promuevan iniciativas en los más diversos campos, tomando el arte y la cultura como herramienta principal para contribuir a la construcción de una sociedad más justa, pacífica, solidaria, inclusiva y democrática que reconozca y*



La Tarumba. Perú

valore su diversidad, memoria y potencial creativo. En este sentido, el impulso del programa Puntos de Cultura implica una acción directa para superar los conflictos sociales, consolidar la democracia y afirmar el desarrollo nacional a partir del desarrollo local.

Esta iniciativa surge bajo la inspiración de la experiencia brasilera del mismo nombre y que ha permitido en dicho país, desde el 2004, la articulación, el equipamiento y el fortalecimiento de más de 3300 organizaciones culturales. La influencia que ha tenido esta iniciativa en los países latinoamericanos ha llevado a que en Colombia, Argentina, Paraguay, Guatemala, Costa Rica, Bolivia y Perú, entre otros países, se inicie un amplio debate sobre la promoción de las organizaciones de “Cultura Viva Comunitaria” o “Organizaciones Culturales Comunitarias”, definiciones que vienen nutriéndose continuamente en Latinoamérica durante los últimos cuatro años¹.

El impulso del programa Puntos de Cultura implica una acción directa para superar los conflictos sociales, consolidar la democracia y afirmar el desarrollo nacional a partir del desarrollo local

El Ministerio de Cultura inicio la estrategia de identificación y fortalecimiento de los Puntos de Cultura en febrero del 2011. Desde esa fecha y hasta la actualidad, se ha impulsado, en articulación a más de 30 representantes de organizaciones culturales, la conceptualización y estructuración de esta iniciativa. A diferencia del Brasil, en el Perú un Punto de Cultura

no es reconocido como tal a partir de la asignación de fondos sin una ley que avale el programa, ya que el Estado no puede otorgar recursos a terceros. El proceso en el Perú se ha iniciado con una estrategia que busca articular una red de organizaciones a nivel nacional, buscando generar evidencia del rol fundamental que juegan dichas organizaciones en sus comunidades, diseñando e implementando coordinadamente una estrategia que permita tener una agenda clara respecto a cómo posicionar los Puntos de Cultura en el Estado y la ciudadanía.

La sociedad peruana sufrió entre los años 80 y 90 un conflicto armado que ahondó en las diferencias culturales, sociales y económicas que caracterizaban al Perú de ese tiempo, instalándose la desconfianza, el rencor y la diferencia como variables condicionantes en las relaciones

Es así que se ha generado una estrategia orientada a alcanzar tres objetivos claves: 1. Fortalecer las capacidades de las organizaciones culturales comunitarias; 2. Lograr que la ciudadanía reconozca el importante rol que juegan éstas en el desarrollo local; 3. Contar con un marco normativo que permita el acceso a fondos por parte de las organizaciones.

Se espera, a partir de la acción conjunta entre el Ministerio de Cultura y las organizaciones culturales, poder alcanzar los siguientes logros a finales del 2013:

- Registro y reconocimiento de 120 organizaciones a nivel nacional.
- Realización de dos encuentros nacionales.
- Disponibilidad de recursos para el financiamiento de 30 proyectos

postulados por los Puntos de Cultura.

- Facilitar un mínimo de 12 capacitaciones a nivel nacional, además de la provisión de materiales gráficos y audiovisuales de difusión de los Puntos de Cultura.

Si comparamos los alcances de los Puntos de Cultura en Brasil o Argentina, los avances en Perú - dada las limitaciones presupuestarias- podrían parecer pocos. Sin embargo, el esfuerzo de articulación, participación y movilización conjunta del Estado y las organizaciones culturales, representa un signo claro de la voluntad por superar los retos que aún tenemos como nación diversa y pluricultural, que mantiene aún abiertas heridas de guerra. Reivindicar el diálogo, el intercambio y la sinergia, principios que los Puntos de Cultura legitiman, representa para el Perú un nuevo escenario en la relación Sociedad Civil – Estado.

1. Véase la web www.culturavivacomunitaria.org



“ La información preliminar de la base de datos del Cluster de la Música muestra que ha existido un crecimiento importante de este grupo profesional en los últimos diez años

URUGUAY

Industrias Creativas Música en Uruguay

Importancia de las micro y pequeñas empresas de Montevideo. La profesionalización en el marco de una alta concentración empresaria. El Cluster de la Música y sus resultados.

Por Dirección de Industrias Creativas (DICREA).
Ministerio de Educación y Cultura

Las distintas culturas que conformaron el Uruguay también se reflejaron en su música y a partir de esas influencias se desarrollaron estilos propios de estas tierras como el candombe, el tango, la milonga, la murga y diversidad de fusiones musicales que se producen, se escuchan y hacen a la riqueza de la oferta musical uruguaya. Desde un punto de vista de sector económico, las empresas del sector de la música en Uruguay son principalmente micro y pequeñas empresas ubicadas principalmente en la capital Montevideo. El centro creativo de este complejo, integrado por músicos, compositores, intérpretes y productores, está dedicado a la producción de las ideas o contenidos musicales. Asimismo es frecuente que los creadores desempeñen actividades en muchos otros eslabones de esta cadena. De acuerdo con la Encuesta de Hogares ampliada de 2006, existen 1.165 personas con actividad principal musical. La información preliminar de la base de datos del Cluster de la Música muestra que ha existido un crecimiento importante de este grupo profesional en los últimos diez años. El rol de los managers indica mayor profesionalización, y ha tomado una importancia creciente. La industria fonográfica en Uruguay refleja,

con particularidades, el funcionamiento de la industria a nivel mundial. Coexisten un grupo de empresas internacionales, con empresas de capital predominantemente nacional de mediano porte y compañías independientes con menor participación en el mercado. En la actualidad existen 11 sellos agremiados a la Cámara Uruguaya del Disco (CUD). A su vez existen 33 disquerías en el territorio nacional, de las cuales 2/3 se ubican en Montevideo. Otros canales de comercialización son supermercados y agencias de cobranza como complemento de la venta de diarios y revistas. La participación de la música nacional se ha incrementado en los últimos años alcanzando el 40% del total comercializado en plaza.

En el Sector de la Música Grabada, donde no se considera a la creación musical por parte de los artistas ni las presentaciones en vivo, se generó en el año 2009 una producción medida en dólares de U\$S 7,5 millones y un valor agregado de U\$S 2,7 millones. Se estimó que se comercializaron discos musicales por un valor de U\$S 4,2 millones en el 2009, incluyendo una estimación del comercio ilegal de discos (piratería). Por otro lado se estima que se realizaron descargas de música hacia teléfonos celulares por un valor aproximado de U\$S 2,5 millones. Si incorporamos al análisis el uso de Internet para descargas de música representa un 45% del valor de producción del sector de música grabada y supera en importancia a la producción de grabaciones sonoras¹.

En 2009 los espectáculos musicales en vivo

representan el 55% de lo recaudado por taquilla en las artes escénicas, lo que representa unos 4,5 millones de dólares. Porcentaje dentro del total de recaudación de Artes Escénicas. Ingresos por Taquilla. Año 2009.

Diciplina	Porcentaje de la taquilla
Teatro	26
Música	55
Carnaval	15
Danza	4

En el 2009 a iniciativa del Departamento de Industrias Creativas (DICREA) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) se conformó el Clúster de Música. El mismo se conformó en el marco del proyecto de cooperación internacional Viví Cultura, y contó con la participación del Programa PACC (ATP-OPP), la Dirección Nacional de Industrias del Ministerio de Industria Energía y Minería y, por parte del sector privado la Cámara Uruguaya del Disco (CUD), la Asociación de Productores y Managers Musicales (PROM. UY), la Asociación de Sonidistas (ASU), la Sociedad de Intérpretes (SUDEI), Asociación de Músicos (AUDEM) y la Asociación de Autores (AGADU).

El Clúster de Música funciona como un espacio de encuentro, coordinación, planificación y ejecución de acciones estratégicas público privadas. Ha desarrollado un Plan Estratégico de la disciplina, ha participado en eventos internacionales y ha destinado fondos públicos a la realización de proyectos que mejoren competitivamente a las empresas de la música como por ejemplo un Catálogo de Música Uruguaya como herramienta de difusión.

Datos extraídos del Plan Estratégico del Cluster de Música de Uruguay y Cuenta Satélite en Cultura en Uruguay (material inédito). Mas información: www.clusterdemusica.com.

1. Esta estimación surge de multiplicar la producción del servicio de Internet por el porcentaje del uso de Internet para descargas de música. El indicador del uso de Internet para descargas de música surge de la estimación realizada por el grupo RADAR en "El Perfil del Internauta Uruguayo 2009" a partir del porcentaje de usuarios de Internet mayores de 14 años que declaran que utilizan Internet principalmente para bajar música. Uso de Internet para descargas de música = $VBP_{Internet} \times \text{Porcentaje de usuarios de Internet cuyo uso principal es la descarga de música}$. Esta aproximación no pretende ser una medida del valor de mercado de estas descargas ni de las pérdidas ocasionadas por las mismas.. sin embargo es una primera aproximación a la valoración del fenómeno.



VENEZUELA

Industria cinematográfica

El nuevo cine venezolano

Auge del cine nacional. De un promedio de 3,2 películas al año a 15,6. Importancia de la creación de la Plataforma del Cine y el Audiovisual, aprobación de la Ley de la Cinematografía Nacional y lanzamiento de la Villa del Cine, el Laboratorio de la CNAC y la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes.

Por Ministerio del Poder Popular para la Cultura

Afirmar que el cine venezolano empezó en este siglo, afirmar eso sería una ligereza llena de la desmemoria. Sin embargo en este momento está viviendo un auge y una fecundidad que no tiene ningún punto de comparación en su historia y que bien vale la pena evaluar.

Los otros momentos de auge o etapas especiales estuvieron asociados a momentos de bonanza económica para el Estado y a políticas gubernamentales de apoyo a la producción. Lamentablemente dichas

políticas eran de carácter espasmódico y no una línea continua de desarrollo. Para explicar esto con datos concretos, observemos el año 2008. Durante este año se batió el récord histórico de estrenos de películas venezolanas en salas comerciales, cuando se estrenaron 32 largometrajes. Antes del 2008 el año con mayor número de estrenos en toda la historia venezolana ocurrió en la década de 1980 cuando se estrenaron 16 obras.

Desde 2006, la cinematografía venezolana se ha multiplicado por cinco.

Estos dos momentos son los grandes picos en lo que a estrenos se refiere. Si salimos de los máximos y nos dedicamos a los promedios observamos que del año 2001 al año 2005 se estrenaron un total de 16 películas, lo que nos da un promedio de 3,2 películas por año en la primera mitad de la década. Si vemos del 2006 al 2011, encontramos que se han estrenado 78 películas el promedio ahora nos da 15,6 películas por año. Esto nos refleja claramente el avance de nuestra cinematografía que se ha incrementado en un 500%, estamos haciendo cinco veces más cine.

El año 2010 ha sido significativo porque se triplicó el número de espectadores promedio para el cine nacional. Las dos películas más vistas del año fueron dos óperas primas: La Hora Cero y Hermanos.

Desde el punto de vista cualitativo es un cine muy joven, lleno de óperas primas,



Villa del Cine



La diferencia básica entre los bienes de capital y los insumos es la velocidad de rotación en la producción: los insumos se consumen más rápido que los bienes de capital.

lo que habla de la aparición de nuevas voces y de nuevos creadores.

Este incremento de la producción ha significado una mejora en la calidad de las obras, que ahora son vistas y premiadas internacionalmente.

El fenómeno está relacionado con una política gubernamental de apoyo a la producción, que aunque tiene muchas aristas, podemos resumir en cuatro puntos que consideramos preponderantes:

1. Creación del Ministerio del Poder Popular para la Cultura y la Plataforma del Cine y el Audiovisual.
2. Aprobación de la Ley de la Cinematografía Nacional y con ella un fondo de recaudación solo para apoyar al cine y administrado por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) que pertenece al Ministerio del Poder Popular para la Cultura.
3. Fortalecimiento de la Cinemateca Nacional y el CNAC así como la creación de la Villa del Cine (Área de Producción) y Amazonia Films (Distribución) con la misión de apoyar la producción.
4. Creación de espacios públicos y gratuitos de formación, como el Laboratorio del CNAC y la Escuela de Cine de la universidad de la Artes.

En el marco de la crisis mundial del capitalismo, la inversión del Estado venezolano en su cine es sencillamente sorprendente y gracias a esto cosechamos estos triunfos. Afortunadamente hemos entendido que la defensa de la cultura y el arte nacional no puede relegarse a una política espasmódica sino que debe ser una línea de desarrollo para la defensa de nuestra soberanía y nuestra identidad conservada en imágenes.

Comercio exterior

Sin medias tintas

La industria editorial de la región crece y demanda mayor cantidad de insumos y bienes de capital. Pero qué pasa cuando esos productos no se fabrican en nuestros países. ¿Podría disminuirse la dependencia extra regional de papel y maquinaria gráfica? Perspectivas de la diversificación de las industrias papeleras locales.

El bien cultural en sí es una parte de una cadena cíclica de producción y consumo. Para producirlo es necesaria la mano de obra de los trabajadores que le dará forma. Al mismo tiempo, también se utilizan insumos de los cuales se valdrán esos trabajadores para elaborar esos bienes culturales. Y, además, es propio de la producción industrial el uso de bienes de capital. La diferencia básica entre los bienes de capital y los insumos es la velocidad de rotación en la producción: los insumos se consumen más rápido que los bienes de capital.

En los análisis de comercio exterior de bienes culturales el SICSUR ha identificado, entre otros ítems, insumos y bienes de capital necesarios para que la industria editorial de América del Sur pueda seguir produciendo. Es importante recordar que en nuestros países el bajo nivel de desarrollo del entramado industrial nos empuja a recurrir a productores tanto de insumos como de bienes de capital cada vez que nuestras economías entran en un ciclo de expansión económica. Al aumentar el nivel de actividad, los productores de insumos y bienes de capital locales no pueden satisfacer las demandas de esos bienes que los productores de bienes finales hacen. Por lo tanto, éstos últimos deben comprar insumos y bienes de capital a productores del resto del mundo o, de lo contrario, dejar de producir a nivel local.

En el SICSUR pueden encontrarse datos sobre tintas y papeles que se usan en la industria gráfica, y maquinaria específica que solo puede utilizarse en esa rama. Los

datos analizados corresponden a Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay y Perú¹.

En la tabla 1 se exponen los valores de las importaciones de América del Sur de Bienes de capital, tinta y papel. La estructura de las importaciones refleja la estructura de costos del sector gráfico, excluyendo obviamente el valor de la mano de obra. Las proporciones se mantienen del siguiente modo: 59% para el papel, 40% para los bienes de capital (máquinas encuadernadoras, aparatos para componer y para imprimir, planchas, cilindros y piedras litográficas, y máquinas auxiliares para impresión), y 1% para las tintas. En 2011, la región gastaba 3.070 millones de dólares en insumos y bienes de capital, de los cuales 1.866 millones de dólares correspondían a papel, 36 millones se gastaban en tintas y 1.167 millones de dólares se invertían en la compra de bienes de capital.

Por un lado vemos el bajo impacto que tienen las tintas en el costo total, que además se ve apoyada en que el sector de la industria química en la región tiene un grado de desarrollo que permite abastecer algunos nichos y a su vez genera saldos exportables extrazona. Los núcleos de conflicto para la producción editorial están, principalmente, en el papel, pero también en la maquinaria necesaria para expandir la frontera de producción gráfica.

Los principales países que proveen a

1. El periodo de análisis es entre el 2007 y el 2011 (menos Chile y Ecuador, donde los datos corresponden a 2007-2010, y Paraguay para el cual contamos con datos para 2007-2009).

América del Sur de papel son, en orden de mayor peso en el comercio internacional de este rubro: Estados Unidos, Canadá, Alemania, Finlandia y China. Este grupo de cinco países concentra el 65% de las importaciones de origen extrazona para el periodo. El caso del papel es paradigmático porque la región consolidada es exportadora de papeles para impresión. En la tabla 2 se ve la evolución favorable de estas exportaciones:

TABLA 2

	Insumos papel (EXPOS)
2007	876.416.719
2008	985.046.065
2009	1.059.921.324
2010	1.209.455.027
2011	1.034.304.579

Fuente: SICSUR.

Los datos muestran que América del Sur tiene capacidad para producir papel para impresión que es exportado al resto del mundo, pero de ciertas calidades. Los principales destinos para la exportación de papel de América del Sur son: Estados Unidos, el Reino Unido, China, España e Italia. Tres de estos países son claramente potencias industriales, con capacidad para procesar su propio papel. El hecho remarcable es contar con un mercado del papel potencial que representa año a año más de 3.000 millones de dólares. La región, además, cuenta con experiencia en la producción de papel, con capacidad de producir no solo para el

mercado interno, sino que produce para mercados altamente industrializados, es decir, existe una capacidad técnica para competir en el mercado internacional del papel. Con lo cual uno de los ejes para garantizar el soporte material para la circulación de ideas en formato impreso dentro de América del Sur debería estar enfocado en el fortalecimiento de los productores locales, para que puedan diversificar su producción en aras de cubrir las necesidades internas de papel.

El caso de los bienes de capital es más complejo. Por un lado, el paquete tecnológico que caracteriza a la producción gráfica de hoy en día requiere tanto del acervo de capital individual de cada planta especializada en la producción de bienes de capital para la industria gráfica, como del capital social que forman las cadenas de valor que entran a jugar parte en el ciclo de la producción. En este sentido, América del Sur compone una experiencia fragmentaria en este proceso de acumulación tanto de acervo tecnológico como en el desarrollo de cadenas de valor industrial. Fragmentaria en tanto esas cadenas no están del todo desarrolladas y, si lo están, se encuentran articuladas en la lógica del capital transnacional. Y fragmentarias también porque esa falta de desarrollo se expresa en la concentración geográfica de tales actividades en pocos núcleos industriales del continente. Por ello, se observa que las importaciones de los bienes de capital que necesita el sector editorial provienen en el periodo analizado de Alemania un 24%, de China un 20%, de Estados Unidos un 12% y de Japón un 10% (ver gráfico 1).

En estos cinco países se concentra el 65% de los proveedores de bienes de capital para el sector editorial de América del Sur, lo cual refuerza la segmentación internacional del trabajo, en la cual nuestra región tiene un rol directamente relacionado con la producción de productos primarios, mientras que estos cinco países mencionados son claramente productores de bienes de manufacturados, en particular de bienes de capital.

De este modo, el crecimiento de la rama editorial está fuertemente condicionado a la disponibilidad de divisas internacionales para poder obtener en los mercados mundiales tanto los insumos, principalmente papel, como los bienes de capital (encuadernadoras, aparatos para composición e impresión, planchas, cilindros y otros artefactos auxiliares). Las perspectivas para asegurar la autonomía material para la producción editorial son limitadas, y están concentradas, según se desprende de los datos aquí presentados, en la diversificación de la producción papelera. En cambio, las perspectivas para la producción de bienes de capital son de largo plazo, ya que requieren de la revisión completa de la matriz productiva regional.

Por su parte, la rama papelera en la región cuenta con experiencia y disponibilidad de insumos, y con plantas instaladas que, a pesar de no contar con la escala para atender la demanda interna de la región, podrían en principio funcionar como base para el desarrollo de una política regional para el autoabastecimiento de papel en el mediano plazo.

	2007	2008	2009	2010	2011
BIENES DE CAPITAL	1.062.021.505	1.308.208.261	1.070.692.816	1.493.187.442	1.167.441.998
INSUMOS TINTA	20.907.289	25.918.726	21.352.433	29.435.489	36.222.404
INSUMOS PAPEL	1.597.441.199	1.997.699.586	1.548.124.364	2.133.449.102	1.866.843.830
TOTAL	2.680.369.993	3.331.826.573	2.640.169.613	3.656.072.033	3.070.508.232

Fuente: SICSUR.

Libros



OBSERVATORIO CULTURAL N° 11
Publicación mensual del Departamento de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

En cada edición escriben expertos sobre temas tales como el consumo cultural, patrimonio tangible e intangible, gestión cultural, educación y creación artística, industrias creativas, por dar algunos ejemplos. Se puede acceder a la publicación en el siguiente sitio web: www.consejodelacultura.cl/observatoriocultural/
Contacto: estudios@cultura.gob.cl



LIBRO DE LA CAN. BUTACA ANDINA
Primer catálogo de largometrajes de Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú, que resulta del "Plan Andino para el Desarrollo de las Industrias Culturales". Condensa producciones de los últimos años de la historia del cine andino, marcando la ruta del fortalecimiento de los vínculos culturales a través de la difusión, promoción y comercialización de las industrias culturales y creativas de los países de la Comunidad Andina. Butaca Andina está disponible en edición impresa o digital: www.comunidadandina.org/public/Butaca_Andina/index.html



RELIEVE CULTURAL, CARTOGRAFÍA Y ESTADÍSTICAS CULTURALES DE LA ARGENTINA
Relieve Cultural recorre en 6 fascículos las regiones culturales de la Argentina: NEA, NOA, Centro, Patagonia, Cuyo y Buenos Aires. De este modo se articulan distintas características del territorio cultural argentino a través de análisis de Mapas y Estadísticas generados por el SInCA. Relieve cultural se encuentra disponible en: sinca.cultura.gov.ar/sic/publicaciones/libros/libros.php
Contacto: sinca@cultura.gov.ar



Enclave Cultural

Equipo de Trabajo

Argentina: Natalia Calcagno, Gabriel D. Lerman, Juan Manuel Zanabria por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), Dirección Nacional de Industrias Culturales, Secretaría de Cultura de la Nación.

Bolivia: Juan Luís Fernández Vasquez y Mauricio Ríos Hennings por la Dirección General de Planificación; Wilma Cordero por la Unidad de Relaciones Internacionales, Ministerio de Culturas.

Brasil: Cristina Lins por el Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas; Evaristo Nunes de Andrade Junior y Luiz Antonio Gouveia de Oliveira

por la Secretaria de Política Cultural; José Henrique Vieira Martins y Valéria Graziano por la Dirección de Relaciones Internacionales, Ministerio de Cultura.

Chile: Claudia Alejandra Guzmán Mattos, María Alejandra Aspillaga y Matías Agustín J. Zurita Prat por el Departamento de Estudios, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Colombia: Adriana Rubio, Ángel Eduardo Moreno Marin y Eduardo Saravia por el Grupo de Emprendimiento Cultural; Francisco Carrillo y Raúl Casas Valencia por la Cuenta Satélite de Cultura - DANE, Ministerio de Cultura.

Ecuador: Pablo Mogrovejo y Rocío E. Gavilanes por el Ministerio de Cultura del Ecuador.

Perú: Christian Wiener y Verónica M. Noriega Alegría por la Dirección General

de Industrias Culturales y Arte, Ministerio de Cultura de Perú.

Paraguay: Alejandra Estigarribia, Betania Ayala y Luis Ortiz Sandoval por el Sistema de Información Cultural del Paraguay (SICPY), Secretaría Nacional de Cultura del Paraguay.

Uruguay: Diego Traverso y Leonard Mattioli por el Departamento de Industrias Creativas (DICREA), Ministerio de Cultura y Educación.

Venezuela: Alicia Ascanio por la Oficina de Seguimiento y Evaluación de Políticas Públicas; Avilio Gonzalez por la Fundación Imprenta de la Cultura; Katuska Rodríguez por la Oficina de Relaciones Internacionales, Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

Diseño gráfico: Ayar Sava

