

Derechos culturales en Argentina 2020-2023. Políticas, desigualdades y obstáculos que condicionan su ejercicio

Cultural rights in Argentina 2020-2023. Policies, inequalities, and obstacles conditioning their fulfillment

Ignacio Daniel RATIER*

María Paula PINO VILLAR**

RESUMEN

Este artículo analiza el ejercicio de los derechos culturales en Argentina entre 2020 y 2023, abordando las políticas implementadas, las desigualdades persistentes y los obstáculos que condicionan su plena realización. Como los derechos culturales son derechos humanos fundamentales y su universalización un objetivo clave, subrayamos el rol activo del Estado en su promoción y garantía. Estos derechos han sido históricamente subestimados, y persisten significativas inequidades en la producción y circulación de bienes y servicios culturales, que se traducen en asimetrías de poder y acceso que limitan la participación cultural. Metodológicamente, se realizó un estudio cualitativo y comparativo en seis regiones de Argentina, mediante el análisis de fuentes públicas y 45 entrevistas a actores clave del ámbito público, privado y de la sociedad civil. Los resultados indican que las menciones más frecuentes se refieren a "Políticas culturales (no estatales) promovidas por distintos agentes del sector cultural" y "Desigualdades en la participación en la producción cultural en función de las condiciones del empleo cultural". Otros hallazgos revelan cómo la pandemia de COVID-19 exacerbó la precariedad y la informalidad en el sector cultural, impulsando la conformación de asociaciones y redes comunitarias como respuestas eficientes ante la falta de mediación estatal.

Palabras clave: derechos culturales; políticas culturales; desigualdades culturales; obstáculos; Argentina entre 2020 y 2023.

ABSTRACT

This article analyzes the exercise of cultural rights in Argentina between 2020 and 2023, addressing the policies implemented, persistent inequalities, and obstacles hindering their full fulfillment. Since cultural rights are fundamental human rights and their universalization a key objective, we emphasize the active role of the State to promote and guarantee them.

* Mgter. en Ciencias Sociales y Humanas (UNQ), Licenciado en Comunicación Social (UCSE) y becario doctoral del CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Estudios para el Desarrollo Social (UNSE-CONICET). Contacto: ratierignacio1993@gmail.com

** Mgter. en Arte latinoamericano (UNCUYO), diplomada en Soberanía y políticas culturales en América Latina (CLACSO) y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas (UNCUYO). Contacto: mpaulapino@gm.fad.uncu.edu.ar

These rights have been historically underestimated, and significant inequities persist in the production and circulation of cultural goods and services, resulting in power and access asymmetries that limit cultural participation. Methodologically, a qualitative and comparative study was conducted in six regions of Argentina, through the analysis of public sources and 45 interviews with key stakeholders from public, private, and civil society sectors. The results indicate that the most frequent mentions refer to "Cultural policies (non-state) promoted by various agents of the cultural sector" and "Inequalities in participation in cultural production based on the conditions of cultural employment." Other findings reveal how the COVID-19 pandemic exacerbated precariousness and informality in the cultural sector, prompting the formation of community associations and networks as efficient responses to the lack of state mediation.

Key words: cultural rights; cultural policies; cultural inequalities; obstacles; Argentina between 2020 and 2023.

Perspectiva teórica para la investigación sobre derechos culturales en Argentina

Como miembros de la Red Argentina de Investigadores e Investigadoras en Comunicación y Cultura con Enfoque de Derechos (RAICCED), nuestra investigación parte de un posicionamiento teórico-político: los derechos culturales son derechos humanos fundamentales. Esta premisa subraya la idea de que las desigualdades en el acceso y ejercicio de estos derechos son ilegítimas y, por lo tanto, deben ser abordadas y transformadas. Este enfoque ha sido construido y sistematizado colectivamente por la RAICCED en Segura *et al.* (2023). Es por esto que entendemos que la ciencia, lejos de ser un ejercicio aséptico, debe asumir un compromiso con la transformación social. Así, indagar en las realidades de los derechos culturales en Argentina se convierte en una vía para visibilizar inequidades y proponer caminos hacia su plena realización.

Los derechos culturales se inscriben entre los derechos humanos de segunda generación - o derechos económicos, sociales y culturales (DESC) -. Esta clasificación implica una característica esencial en la que algunos de los acuerdos y documentos citados insisten: su plena realización exige un rol activo por parte del Estado. A diferencia de los derechos civiles y políticos, que a menudo demandan la no injerencia estatal, los derechos culturales requieren que el Estado asuma responsabilidades en su promoción, garantía y provisión de condiciones para su ejercicio efectivo. Es decir, estos derechos, por su naturaleza programática, exigen una implantación progresiva, se consiguen a través de políticas públicas, asignación de recursos y acciones planificadas en el tiempo, buscando alcanzar la máxima realización posible con los recursos disponibles.

La articulación de estos en el entramado de los derechos humanos ha sido un proceso gradual, pero sostenido, que encuentra un hito fundacional en la posguerra. La Declaración Universal de Derechos Humanos (DUDH) de 1948 marcó un punto de inflexión: su art. 27 proclamaba el derecho de toda persona a "participar libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten", sentando las bases para reconocer tanto la producción como el acceso a bienes y servicios culturales como un derecho inherente a la dignidad humana. A partir de este cimiento, numerosos tratados y declaraciones internacionales fueron fortaleciendo y especificando el alcance de los derechos culturales.

A lo largo del tiempo, diversos instrumentos y declaraciones han sentado las bases para el reconocimiento y la promoción de los derechos culturales, nos referimos a: la Declaración Americana de Derechos y Deberes del Hombre (1948), el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC) (1966), el 8vo Coloquio del Centro Interdisciplinario de Ética y Derechos Humanos de la Universidad de Friburgo (1998), la

Declaración de México sobre Políticas Culturales (UNESCO) (1982), la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural (UNESCO) (2001), la Agenda 21 de la Cultura (Organización Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos) (2004), la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (UNESCO) (2005), la Carta Cultural Iberoamericana (Comunidad Iberoamericana de Naciones) (2006), la Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales (2007) y, el más reciente, el documento Cultura 21 Acciones (2015). El conjunto de estos documentos establece que los derechos culturales son derechos humanos fundamentales y que su universalización es un objetivo clave, enfatizando la necesidad de la participación en la vida cultural, el acceso a los beneficios del progreso científico y artístico, y la protección de los intereses derivados de la producción cultural. Además, han subrayado la relación intrínseca entre diversidad cultural y derechos humanos, reconociendo la cultura no solo como expresión sino como un motor de desarrollo sostenible y gobernanza. Han proporcionado marcos para su reconocimiento, aplicación práctica e integración en políticas públicas, buscando visibilizar y reducir las desigualdades históricas en este ámbito.

En el contexto nacional, la reforma de la Constitución de 1994 significó un avance cualitativo al otorgar rango constitucional a los tratados internacionales de derechos humanos. Este hito normativo sentó las bases para que el marco jurídico interno refuerce la protección de los derechos culturales. Posteriormente, las políticas culturales desarrolladas en el nuevo siglo en Argentina han otorgado a la cultura un lugar mucho más preponderante en la gestión pública y han reconocido su incidencia en el desarrollo social y económico.

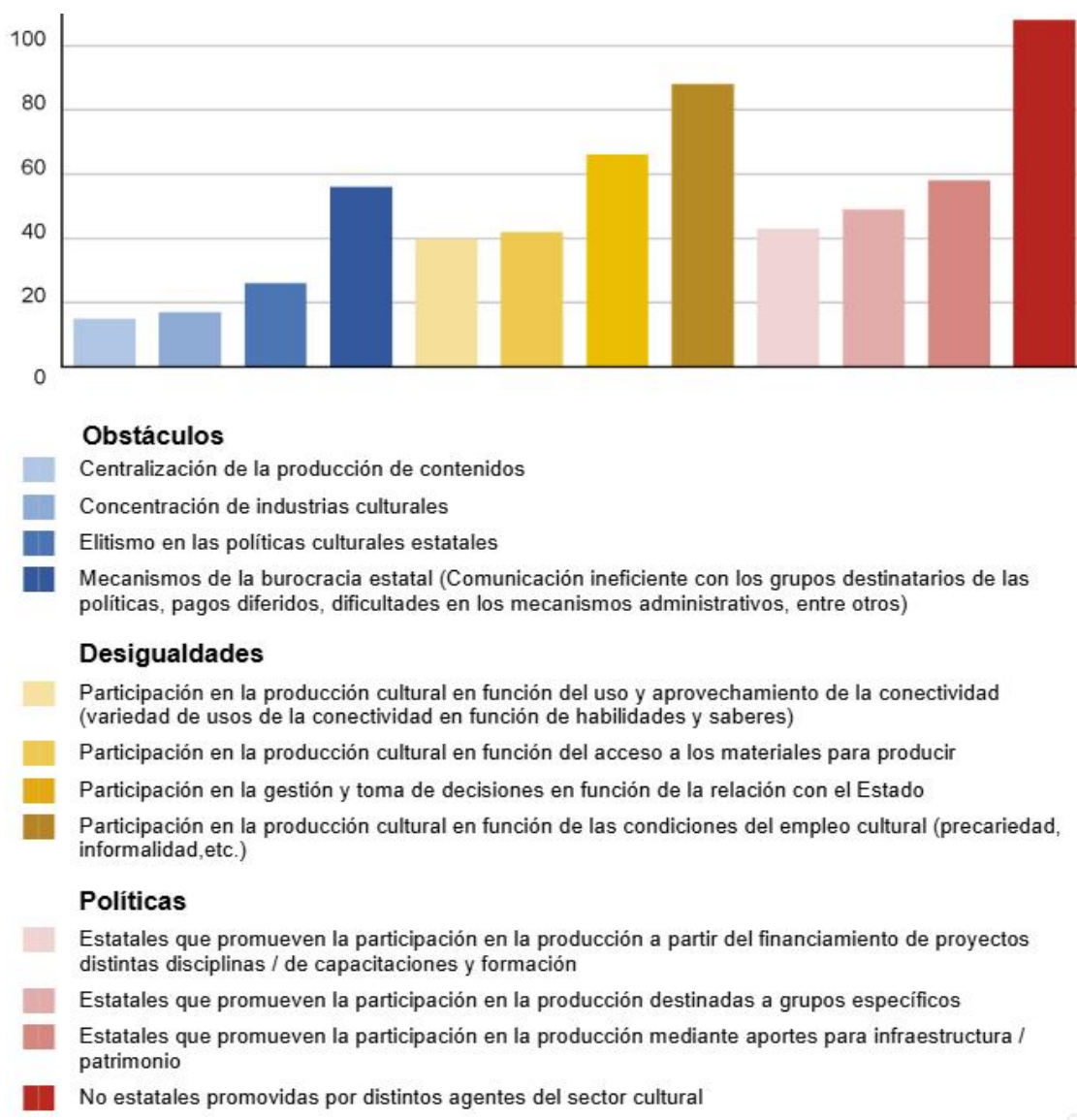
El principio y horizonte de todo derecho humano es la universalidad, es decir, lograr que todas las personas, sin distinción, puedan ejercerlos. Sin embargo, en el ámbito de los derechos culturales, existen grandes desigualdades con respecto a la producción y circulación de bienes y servicios culturales. El origen de estas inequidades radica en desigualdades persistentes del capitalismo en general y de nuestro país en particular. No son meros desajustes, sino el reflejo de asimetrías que limitan la plena participación cultural de vastos sectores de la población. Estas no se manifiestan de manera homogénea, en cada región de Argentina se generan articulaciones particulares que deben ser relevadas y analizadas de manera comparativa, atendiendo las dinámicas que influyen en el ejercicio de los derechos culturales.

En este marco, nuestras dimensiones de estudio centrales son las desigualdades culturales, los obstáculos y las políticas que se desarrollan en este sentido (gráfico 1). Adoptar un enfoque de derechos humanos implica reconocer al Estado como garante primario de estos derechos, por lo que el análisis de las políticas culturales y sus impactos, es imprescindible para avanzar hacia la equidad y la plena realización de estos derechos.

En síntesis, los derechos culturales se entrelazan de forma indisoluble con otros derechos fundamentales, como, por ejemplo, el derecho a la educación. Sin embargo, a pesar de su amplitud y del carácter transversal de la cultura en la vida humana, los derechos culturales han sido históricamente subestimados (Symonides, 1998) y todavía es necesaria su efectiva implementación.

Gráfico 1. Percepciones más recurrentes sobre políticas culturales, desigualdades y obstáculos

Fuente: elaborado por Paula Pino a partir de la sistematización satur.ar



Abordaje metodológico

Para examinar el estado de los derechos culturales en las diversas regiones de Argentina con relación a las políticas implementadas, las desigualdades persistentes y los obstáculos, se diseñó un abordaje cualitativo y comparativo. La construcción de este diagnóstico se ancló en el relevamiento y análisis de fuentes de información públicamente disponibles (Segura *et al.*, 2023) y en un corpus de entrevistas a actores clave de los ámbitos público, privado y de la sociedad civil, distribuidos estratégicamente en las seis regiones del país: Noroeste Argentino (NOA), Noreste Argentino (NEA), Centro, Cuyo, Patagonia y Metropolitana¹.

¹ Metodológicamente, decidimos dividir el país de la siguiente forma: la región NOA está conformada por Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja; la región NEA, por Misiones, Formosa, Chaco y Corrientes; Centro, por Córdoba, Entre Ríos y Santa Fe; Cuyo, por San Luis, San Juan y Mendoza; Metropolitana, por Provincia de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires y La Pampa; Patagonia, por Río Negro, Neuquén,

Las entrevistas se realizaron entre 2023 y 2024. En cuanto a la cobertura territorial, se seleccionaron dos provincias por cada región, buscando capturar la heterogeneidad regional y la diversidad de experiencias. La selección de los entrevistados se realizó bajo criterios que garantizan la representatividad de las voces implicadas en el sector cultural. Se priorizó la pertenencia al ámbito público, privado o a la sociedad civil, y la vinculación directa con el mundo de la cultura. Esto incluyó a productores culturales independientes, funcionarios públicos con injerencia en políticas culturales y empresarios del sector, que ofrecieron un panorama multifacético.

Los instrumentos de entrevista fueron el resultado de un proceso colaborativo y reflexivo. Su diseño se basó en la matriz de análisis y los objetivos propuestos por la RAICCED, asegurando una coherencia teórico-metodológica. Este cuerpo de preguntas, de naturaleza semiestructurada, se orientó a cumplir los objetivos propuestos, abarcando tres momentos clave: el período inmediatamente previo a la pandemia de COVID-19, su transcurso, y el período inmediatamente posterior.

Si bien se partió de una guía preestablecida de preguntas, la flexibilidad inherente a la metodología semiestructurada permitió la emergencia de preguntas imprevistas durante el diálogo,² que se adaptaron sutilmente a la especificidad de cada tipo de actor, reconociendo roles y perspectivas particulares. La vasta geografía de la investigación se reflejó en la conformación del equipo de entrevistadores: integrantes de los diferentes nodos de la RAICCED, distribuidos en doce universidades y unidades ejecutoras del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) a lo largo del país.

La labor de desgrabación de las entrevistas se benefició de un valioso apoyo tecnológico. La transcripción automática se llevó a cabo en UNC Supercómputo, el centro de computación de alto desempeño de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), gracias a las contribuciones de Valentín Basel (2024) y Nicolás Wolovick. Posteriormente, para asegurar la máxima fidelidad y precisión, todos los nodos de la Red trabajaron en la corrección de las transcripciones, puliendo la redacción final de los documentos. Para el procesamiento cualitativo del corpus de información, se empleó el programa de software libre Satur.ar, desarrollado por Valentín Basel (2024) en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS) del CONICET y la UNC. Este programa facilitó la sistematización y el análisis de los datos, y la generación de gráficos de visualización de resultados. La codificación se realizó a partir de los códigos desarrollados por la RAICCED, los cuales emergieron de nuestro enfoque teórico-metodológico, explicitado en el apartado previo.

Se realizaron un total de 45 entrevistas a agentes del ámbito público, privado y comunitario de las seis regiones del país. Tras su procesamiento, pudieron observarse tendencias en cuanto a la recurrencia de algunas percepciones sobre políticas culturales, desigualdades y obstáculos en el ejercicio de los derechos culturales, que son recogidas en el gráfico³ a continuación, elaborado a partir de las cuatro categorías más frecuentes en cada eje de análisis (políticas, desigualdades y obstáculos culturales) repetidas más de 15 veces: “Políticas culturales (no estatales) promovidas por distintos agentes del sector cultural”, “Desigualdades en la participación en la producción cultural en función de las condiciones del empleo cultural”, “Desigualdades en la participación en la gestión y toma de decisiones en función de la relación con el Estado” y “Políticas culturales estatales que promueven la participación en la producción mediante aportes para infraestructura / patrimonio”.

Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego. Como aclaramos a continuación, seleccionamos dos provincias por región.

² Estas interrogaciones espontáneas, nacidas de la propia dinámica de la entrevista, enriquecieron el análisis y contribuyeron significativamente al logro de los objetivos propuestos.

³ Elaborado por Paula Pino, sobre los reportes arrojados por el Software Saturar 0.3.0 (Basel, 2024), ocupando las cuatro categorías más frecuentes de cada eje de análisis (políticas, desigualdades y obstáculos culturales), partiendo de un mínimo de 15 menciones.

Partiendo de las cuatro categorías que más frecuencia tienen en el total de entrevistas, profundizaremos en sus implicancias, las relaciones que se tejen entre las percepciones de los agentes entrevistados, sus contextos regionales y algunos testimonios que evidencian lo enunciado.

Siguiendo los lineamientos establecidos en nuestro 1er informe de derechos culturales (Segura *et al.*, 2023), dentro del eje de Políticas culturales se considera la sistematización de las fuentes que describan 1) políticas culturales públicas (que surgen exclusivamente del Estado, más allá de la demanda del sector); 2) políticas públicas que fueron impulsadas y/o donde participaron las organizaciones sociales vinculadas a la cultura; 3) políticas públicas que fueron impulsadas y/o donde participaron actores del ámbito privado y 4) políticas públicas mixtas para el sector cultural (Segura *et al.*, 2023). Con relación a las desigualdades culturales, nos referimos a aquellas que inciden en las posibilidades de consumo, expresión

y producción cultural, de participación en procesos de decisión sobre políticas culturales, a la diversidad cultural y a la equidad en materia cultural (Segura *et al.*, 2023). Mientras que, por obstáculos, entendemos que son aquellas cuestiones que impiden el ejercicio de estos derechos y profundizan las desigualdades.

Por último, es fundamental señalar que, a pesar de los esfuerzos, surgieron desafíos en el proceso de recolección de datos que generaron un sesgo particular en la *región Patagonia*. Debido a dificultades imprevistas, solo fue posible realizar una entrevista en esta región, lo que limitó la aplicabilidad de la totalidad de los códigos desarrollados para las demás regiones. Conscientes de esta limitación, se decidió incluir la información obtenida, reconociendo su valor como una voz significativa.

Desigualdades en las posibilidades de ejercicio de los derechos culturales

Este apartado aborda las desigualdades que limitan el ejercicio de los derechos culturales en las diferentes regiones de Argentina. A través de diversos testimonios de agentes del sector, se analizan los múltiples factores que inciden en la cuestión. Veremos cómo la pandemia y las condiciones del empleo, entre otras cuestiones, profundizaron estas brechas.

Las “Desigualdades en la participación en la producción cultural en función de las condiciones del empleo cultural” obedecen a múltiples factores. Algunos de ellos se relacionan con el impacto del desfinanciamiento de organismos nacionales, la suba de tarifas y el aumento de alquileres sobre los diferentes espacios culturales, cuyo funcionamiento, a partir de estas situaciones, comienza a crujiar; sobre todo porque estos factores inciden en la posibilidad de pagar los espacios y mantener los puestos de trabajo, que, en general, son informales. Respecto a esto último, algunas entrevistas mencionan las dificultades para contratar en espacios independientes.

La cuarentena por la pandemia de COVID-19 visibilizó y profundizó la precariedad de una amplísima franja de trabajadores de la cultura. Un emergente de ese contexto fue la necesidad de apoyo en materia de salud mental: “creo que eso nos afectó muchísimo. Hemos tenido que asistir a algunos con profesionales psicólogos, porque realmente el volver después de la pandemia... Algunos no querían volver a tocar” (Karina Zuleta, Salta, 05/10/2023). Las artes escénicas, que exigen presencialidad, fueron de las más golpeadas, lo cual exigió la exploración de alternativas por parte de los trabajadores, a través de formatos digitalizados que fueron posibles a partir de la mediación de plataformas como WhatsApp o Instagram. Este fue, además, un marco en el que viejas discusiones, como la relación entre lo independiente y la explotación laboral, reverdecieron. Una respuesta política repetida, y que permitió dimensionar el nivel de informalidad y precariedad del sector cultural, fue la elaboración de registros de artistas y trabajadores de la cultura. El panorama que arrojaron es preocupante, pues muestra que una amplia mayoría ni siquiera es monotributista.

Para Federico Ruvituso (*región Metropolitana*), director del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Petorutti, la pandemia generalizó algo que ya se había encarnado en la rutina de una parte del sector, “artistas que trabajaban y que producían desde su casa: ilustradores, dibujantes, pintores” (La Plata, 03/2023). Este aspecto también permite indagar en los distintos niveles de informalidad y precariedad dentro del universo de artistas y trabajadores de la cultura precarizados. Algo que aparece señalado en el testimonio de Víctor Rovelli (*región NEA*), que distingue a músicos que no tienen ingresos garantizados respecto de aquellos que “siempre son los mismos que el Estado contrata” (Posadas, 24/11/2023).

Gran parte del conocimiento de la situación del sector proviene de diversas formas organizativas de los propios hacedores culturales, que recogen testimonios, comparten información y hasta a veces logran sistematizar el estado de situación. Silvana Spagnotto, representante de Artistas Visuales Agrupados San Luis (AVASL) cuenta que las reuniones virtuales que hacían durante la cuarentena, les permitía enterarse de la existencia de muchos trabajadores que “no tenían de qué vivir”, razón por la que “en ese momento empezamos a hacer las subastas colectivas y los sorteos colectivos” (San Luis, 08/11/2023). Estos agentes, sin embargo, rara vez cuentan a estas como sus actividades principales: “Cuando empezamos a juntar gente nos dimos cuenta de que había infinidad de gente que se dedicaba al arte. La mayoría casi en su totalidad de una manera complementaria a lo que realmente se dedica” (Artistas Unidos Laboulaye, Córdoba, 2023).

“Desigualdades en la participación en la gestión y toma de decisiones en función de la relación con el Estado” es otra categoría clave para pensar los problemas en el ejercicio de los derechos culturales. En ese sentido, Víctor Garay y Agustín Zárate, del Sindicato de Músicos de Córdoba, advierten acerca de los criterios distributivos excluyentes con que se subsidia y asiste desde el Estado:

No, era para todos los sectores. Entonces podías ser gastronómico o taxista. Y desde el sector cultural solamente le estaban dando a los gestores culturales. Que hay como una guerra interna dentro de lo mismo, porque no son artistas, pero viven del arte (...) Bueno, entonces todo el Frente [de Trabajadores de la Cultura] nos enteramos ¡Che! ¿Le están dando a los gestores culturales y dicen que son la cultura? Lío bárbaro.” (Córdoba, 2024).

También hay lugares en los que las decisiones en cuanto producción de espectáculos públicos están concentradas en el Estado:

El Estado, hasta el año pasado y aún hoy lo debe seguir siendo, es el principal productor de espectáculos culturales, en fondos y en cantidad. Y sin embargo, toda esa inyección de guita, nosotros como sector independiente, no fuimos capaces de generarnos nuestro propio ecosistema comercial. Claro. Y por comercial digo de sostenimiento, no hablo de llenarnos de guita ni... Simplemente me refiero a yo, como espacio, pagarme mis costos (Zbrum, General Roca, Río Negro, 10/04/2024).

Los circuitos de contrataciones cerrados se presentan como un problema al tiempo que excluyen sectores, artistas y disciplinas en la medida que una misma gestión se perpetúa repercutiendo negativamente en el sector. “Uno empieza a entablar relaciones con proveedores, con artistas, con managers, con productores y se va generando un costumbrismo” (Zbrum, 2024). En ese panorama, el sector comunitario sufre el hermetismo de ese jardín amurallado. Las pocas oportunidades de visibilidad terminan dándose en los eventos de mayor envergadura, en los que se necesita rellenar un programa o dar cuenta de cierta dinámica de cara a otras instituciones y actores. En ese sentido, un punto en común

que atraviesa a casos de todas las regiones es la importancia del perfil de quienes ocupan los lugares de gestión.

Pero las puertas no se cierran solamente ante negativas directas, existen mecanismos de exclusión indirectos, como el desconocimiento en materia de formularios para acceder a políticas de promoción y concursos. Los filtros que deben atravesarse (acceso a la información, conocimiento para llenar formularios, disponibilidad de capacitaciones, conectividad, entre otros) terminan excluyendo a una franja importante del sector. A ello debe sumarse que el capital social resulta clave en la obtención de recursos, experiencia que termina por contribuir a la pérdida de legitimidad de lo estatal: “Yo sí te puedo decir con datos y concretamente que era muy discrecional cómo desde Nación se tiraban. Si no tenías un amigo, una cuña que te habilitara (...) Entonces, eso es lo que ha explotado ahora y tiene el nivel de descrédito social que tiene” (Díaz, Córdoba, 05/2024).

Por otro lado, las “Desigualdades en la participación en la producción cultural en función del acceso a los materiales para producir” se pronuncian todavía más en la actividad cultural de las periferias. En comunidades barriales, en general, se hace con pocos recursos. Y si bien se convive con la falta y la escasez, las experiencias de acercamiento entre referentes de comunidades que dinamizan los procesos culturales viabilizan nuevas posibilidades para solucionar problemas y canalizar demandas. Algunos de estos cambios atenuaron las enormes dificultades para gestionar. Así, al momento de producir, emergen necesidades que no siempre están contempladas en la etapa previa del proceso. Por eso, llegado el momento, faltan herramientas, por ejemplo, para el sonido, la iluminación, hardware actualizado o la conectividad de calidad:

Porque nosotros incluso estando en pandemia veníamos a trabajar acá al hospital y tendríamos que tener un lugar que sea un espacio acorde para poder dar el taller y los cursos. Porque teníamos todos los materiales acá en el museo. Esas fueron algunas dificultades que tuvimos que ver cómo evacuar y no nos perjudicara totalmente las actividades (Paola Franco, Córdoba 05/03/2023).⁴

De modo que la creatividad se convierte no en la consecuencia de estímulos e incentivos, sino, por el contrario, la consecuencia de desigualdades que tornan cuesta arriba el trabajo: “Ahí es donde empezó el mundo de aplicar lo que ya teníamos medio visto, porque somos todos músicos *frikis*, y cuando uno no tiene recursos, se hace creativo con los celulares” (Zárate y Garay, 2024). Los mismos entrevistados señalan que en su provincia las salas de teatro no cuentan con equipamiento de sonido de calidad y, en los casos en que el problema no es tan grave, la infraestructura ofrece serias limitaciones. Problema que se presenta también en el caso de la *región Patagonia*, donde paradójicamente “la escuela de música popular se quedó sin sonido para un evento” (Zbrum, 2024).

El problema no se reduce a lo estructural y a los recursos disponibles, se traslada a las posibilidades de contratación: “Pedimos presupuesto a un cineasta y nos pasó un presupuesto catastrófico, inalcanzable. Nos decía que el sonidista había que traerlo de Córdoba, pagarle viáticos, comida, hotel (...) Era inalcanzable para nosotros” (Varela y Fuentes, Río Cuarto, 2024)⁵. Algo similar plantea Víctor Rivelli: “Hoy los costos para generar un evento son muy elevados, un salón de eventos, un club, se vuelve muy engorroso llevar adelante para un músico independiente, si haces una producción”. En el mismo sentido, Ana Clara Pronoto, coordinadora de espacios culturales, advierte que los cambios sociotécnicos a veces conllevan un aumento en los costos de producción: “Algunos van mutando a otras técnicas, a otros soportes, tela, textil, directamente proyecciones, que se puede apreciar

⁴ Directora del Museo en Ciencias de la Salud de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional de Córdoba.

⁵ Representantes de la sala de teatro independiente El Mascaviento.

muchísimo. (...) En los sistemas de montaje también se les encarece el marco, el vidrio (...) La fotografía es cara. No es fácil para el artista imprimir” (Mendoza, 19/03/2024).

Con relación a las “Desigualdades en la participación en la producción cultural en función del uso y aprovechamiento de la conectividad”, el desarrollo de actividades virtuales fue un desafío de suma exigencia en este período. En algunos casos, la falta de conectividad impidió el acceso a políticas de fomento. La conectividad, además, ha pasado a ser determinante en las posibilidades de tener visibilidad por parte de los trabajadores de la cultura: Andrea Cano, de la Galería Mandrágora de Mendoza, cree “que es la época y que la pandemia lo agudizó. La pandemia no te dejó opción”, aunque aclara que así ha “conocido artistas increíbles (...) gracias a las redes sociales” (21/05/2024). El testimonio de Sandro Ulla⁶ (*región NOA*) va en la misma línea:

En el 2019 grabamos el último disco y lo subimos a plataformas en medio de la pandemia. Ha sido presentarlo en medio de la pandemia, o sea, ha sido otra cosa (...) incluso hay músicos de aquí de Santiago que han hecho videos, cada uno tocando en su casa, grabándose, después editando las imágenes y el sonido (...) Como un modo de subsistir o de decir y seguir estando presente (Santiago del Estero, 04/2024).

En contraposición, otros testimonios ofrecen un marco reflexivo interesante para pensar “el retorno a la presencialidad” y sumar matices:

No fue tan cierto que lo virtual llegó para quedarse en este ámbito; que el streaming va a reemplazar a lo que era en vivo (sea una obra de teatro, un espectáculo musical o lo que sea) era imposible que se reemplace, imposible. De hecho, fue un paliativo más desde lo emocional y de lo psicológico que lo económico para la mayoría de los artistas. Es decir, con la necesidad de los artistas de hacer algo, hicieron algunos streaming ¿les rindió? No les rindió (Magnasco, Salta, 2024).

Por último, con menor frecuencia, aparecen testimonios interesantes con relación a los códigos referidos al acceso al consumo cultural en función del acceso a bienes y servicios culturales, la participación en la producción cultural en función de la información y la formación, y la participación en la gestión y la toma de decisiones en función de las distancias geográficas. Se trata de percepciones que aluden al impacto de los cierres de espacios durante la cuarenta, la ausencia y deterioro de espacios de formación, la falta de acceso a la información y las consecuencias de las desigualdades geográficas en la formulación de políticas, sobre las que volveremos con mayor profundidad en futuras producciones de la red.

Políticas culturales en el período 2020-2023

El siguiente apartado trata las políticas culturales implementadas entre 2020 y 2023. Veremos cómo, frente a la histórica precariedad e informalidad, la organización comunitaria y el fortalecimiento de redes de apoyo, cumplieron un papel clave. Además, se analizan las políticas estatales, sus alcances y limitaciones.

Con relación al código más referido en las entrevistas, “Políticas culturales (no estatales) promovidas por distintos agentes del sector cultural”, es importante describir algunos

⁶ Ex referente de Santiago del Estero en el Instituto Nacional de la Música y de la Asociación de Músicos Independientes de Santiago del Estero.

matices sobre los agentes y los momentos: prepandemia, pandemia, pospandemia, otras situaciones históricamente persistentes del sector cultural, sus vínculos con las desigualdades y obstáculos en el ejercicio de los derechos culturales, para luego poder describir algunos emergentes compartidos, y otras particularidades regionales.

Dentro de esta categoría, la mayor parte fueron testimonios que describen actividades impulsadas por agentes del sector comunitario, o de gestores culturales independientes. Se identifican algunas tendencias vinculadas al tipo de actividades impulsadas, principalmente por agentes de la sociedad civil durante la pandemia. Nos referimos, por un lado, a la conformación de asociaciones de productores y asambleas, así como el fortalecimiento de redes comunitarias.

Al inicio de la pandemia, tras implementarse el decreto del Aislamiento Social Preventivo Obligatorio, muchas personas vieron interrumpida por tiempo indeterminado su fuente de ingresos. Es entonces cuando comienzan a agruparse, iniciando auto-censos y otras iniciativas orientadas a cuantificar e identificar la población de hacedores culturales, con vistas a implementar otras iniciativas, también impulsadas por estas asambleas y organizaciones del sector, como la distribución de alimentos y fondos solidarios, para asistir a quienes se encontraban en situaciones de vulnerabilidad.

Es importante destacar que, en esta línea, la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, reunida en Belgrado en su 21a reunión, elabora la “Recomendación relativa a la Condición del Artista” (27 de Octubre de 1980). En el apartado “V. Condición social” se insta a los estados miembros a:

Tratar de tomar las medidas pertinentes para que los artistas gocen de los derechos conferidos a un grupo comparable de la población activa por la legislación nacional e internacional en materia de empleo, de condiciones de vida y de trabajo, y velar por que, en lo que a ingresos y seguridad social se refiere, el artista llamado independiente goce, dentro de límites razonables, de protección en materia de ingresos y de seguridad social.

Así como también el punto “VI. Empleo y condiciones de trabajo y de vida del artista” reconoce la intermitencia e informalidad del empleo cultural, en tanto insta a los estados miembros a que:

En vista del evidente carácter aleatorio de los ingresos de los artistas y de sus fluctuaciones bruscas, del carácter particular de la actividad artística y de que muchos oficios artísticos sólo se pueden ejercer en un periodo relativamente breve de la vida, se invita a los Estados Miembros a prever, para ciertas categorías de artistas, la concesión de un derecho de pensión según la duración de su carrera y no la edad, y hacer que el sistema fiscal tenga en cuenta las condiciones particulares de su trabajo y de su actividad.

Esta situación de precariedad persistente nos llevó a considerar el vínculo con el código “Desigualdades en la participación en la producción cultural en función de las condiciones del empleo cultural (precariedad, informalidad, etc.)”, el segundo más recurrente. Por lo que la conexión entre éstos indicaría que, ante la precariedad del sector cultural, las respuestas más eficientes son construidas por distintos agentes sin intervención directa del Estado. En este sentido, recuperamos el testimonio de una agente perteneciente al sector público de la región NEA: “Surgieron muchos colectivos de artistas de diferentes sectores que se reunieron vía Zoom para analizar la problemática, para organizarse para solicitar ayuda al

Estado, para producir colectivamente, haciendo contenido participativamente” (D’Agostino, Paraná, 13/11/2023).

Por otro lado, si bien en las entrevistas también se hizo mención a la implementación de políticas culturales estatales que promueven la participación en la producción mediante aportes para infraestructura, la cantidad de menciones fueron equiparadas por los “Obstáculos para la ejecución de políticas que promueven los derechos debido a mecanismos de la burocracia estatal”. En varias oportunidades se aludía a la incompatibilidad para participar de financiamientos o subsidios que formaron parte de estas políticas, como el Programa Fortalecer Cultura, por contar con otra fuente de ingresos adicional a la producción cultural, e igualmente insuficiente. Este tipo de testimonios continúa en la línea de lo observado en Segura *et al.* (2023) elaborado a partir de las fuentes públicamente disponibles, que recogía los resultados del auto censo realizado por los/as Artistas Visuales Autoconvocados de Argentina (realizado entre 20 de julio y el 31 de agosto 2020) donde se informa que “casi el 80% de los 4.961 encuestados no pudieron acceder al primer IFE⁷ por tener una mínima relación laboral formal, como alguna hora docente, o por ser monotributistas” (Segura *et al.*, 2023, 17). La agudización de la precariedad laboral durante la pandemia fue uno de los aspectos observados en el mencionado informe que destaca el registro de una caída significativa de puestos de trabajo cultural en toda la Argentina durante el año 2020 (Coyuntura Cultural, 2022).

De igual manera, hallamos que, una vez conformadas estas redes colectivas en el momento inicial de la pandemia, desde las mismas se impulsaron distintas actividades, a distinta escala, virtuales y presenciales, independientes o en articulación con los Estados provinciales y municipales. En articulación con las instituciones y espacios culturales de gestión estatal, se destacaron conversatorios con especialistas, ferias temáticas, y festivales, propuestos en su mayoría por iniciativa del sector comunitario y de gestores culturales independientes.

En este sentido, los testimonios suelen conectarse con aquellos que indican “Desigualdades en la participación en la gestión y toma de decisiones en función de la relación con el Estado”. Aquí los actores tienden a insistir en iniciativas sin continuidad, interrumpidas en los cambios de gestión de las diferentes administraciones estatales, lo que indica articulaciones débiles, que no consiguen construir modificaciones estructurales a largo plazo, ni constituirse en auténticas políticas culturales estatales. En este sentido, agentes de la región Centro comentan:

Hubo festivales, intervenciones en comedores. Está bueno porque nos empezamos a vincular, aunque sea desde este lugar crítico, pero vinculándonos. Pero eso es bien independiente, no tiene nada que ver con el Estado... La propia Cultura, no tenemos casi vinculación. De hecho, no nos invita a ningún evento de los oficiales, no abren convocatoria para que presentemos proyectos para estar en el Verano en la Estación, o en el río. Entonces, nosotros, que prácticamente hemos realizado la función que muchas veces el Estado descuidó. (Varela y Fuentes, Río Cuarto, 12/03/2024).

Algunas iniciativas de las impulsadas por los agentes culturales no estatales, que parecieran tener continuidad, tienen que ver con la creación de nuevos circuitos de comercialización de sus productos, así como de incipientes herramientas de regulación de la actividad artística, como es el Tarifario de Artistas Visuales, que propone un estipendio por el trabajo expositivo.

Por otro lado, se insistió en la necesidad de producir la comunicación y difusión de las propias actividades culturales, aún aquellas realizadas en vinculación con el Estado, y como parte de sus políticas, las cuales no incluyen, o lo hacen de manera deficiente, la difusión

⁷ El Ingreso Familiar de Emergencia fue un programa de transferencia de ingresos implementado por el Gobierno Nacional durante la pandemia.

principalmente por redes sociales. Es recurrente la referencia, en un momento de pospandemia, al uso eficiente de las redes sociales, en línea con las “Desigualdades en la equidad en la circulación de contenidos culturales en relación con su visibilización en el espacio público”.

Otra tendencia en diálogo con la anterior, producto del contexto de “virtualización” que implicó el ASPO, e igualmente observada con anterioridad en Segura *et al.* (2023), tiene que ver con la recurrencia de testimonios que apuntan a las “Desigualdades en la participación en la producción cultural en función del uso y aprovechamiento de la conectividad (variedad de usos de la conectividad en función de habilidades y saberes)”.

En cuanto “Políticas culturales estatales que promueven la participación en la producción mediante aportes para infraestructura / patrimonio material e inmaterial”, en términos generales, la mayoría de las referencias son de parte de los sectores culturales más comprometidos con la presencialidad y, por ende, más afectados por las medidas de aislamiento preventivo durante la pandemia. Por lo cual, en su mayoría, quienes destacaron políticas culturales estatales que se tradujeron en aportes para infraestructura y patrimonio, provienen de las artes escénicas, musicales y visuales.

Varios agentes provenientes de la música destacaron las iniciativas que apuntaban a la producción de contenidos digitales, como registros audiovisuales y grabaciones de música en vivo, impulsados por los Estados provinciales o municipales. Se destacó el valor de estos contenidos como presentación de la propia producción ante posibles contrataciones de músicos y bandas. En este sentido, en la *región Centro*, se hizo mención al programa *Un lindo momento para compartir en casa*, impulsado por la Agencia Córdoba Cultura.

Nos permitió dar una escalada tremenda porque la propuesta era aprovechar que si se estaban generando materiales, una de las cosas que más necesitamos las personas músicas para conseguir laburo es tener un material en vivo.... Si vos tenés un material en vivo, es mucho más fácil vender tu proyecto que un videoclip, porque el videoclip es mentira. Y uno se da cuenta. Pero el material en vivo sirve al productor o al programador para decirle, “ah, a ver, cuántos son, cómo se disponen, qué necesito de técnica y cómo suenan. Suenan como está en el disco”. Y apostamos a eso y bueno, la gente en ese momento, junto con la Agencia Córdoba Cultura que compraba el material, vos tenías un material de primera calidad de tu proyecto en vivo y aparte te compraban eso para pasarlo a la red. Ese programa, “Un lindo momento para compartir en casa”, el acuerdo que nosotros teníamos con la provincia era de que se compre el material a los artistas y se les pague. (Sindicato de Músicos Córdoba, Córdoba Capital, 19/03/2024).

Otros músicos de Laboulaye también destacaron que ese estilo de programas brindó la oportunidad de ampliar la circulación de su producción, en su caso, impulsado por la municipalidad de Laboulaye. Suman otro aspecto positivo, además de la calidad de la producción de contenidos, la posibilidad de realizarlo con gente de la misma ciudad:

También la municipalidad hizo un programa que se llamaba *Música Nuestra*. Hicimos un mini concierto de cuatro canciones y la muni lo lanzaba todos los jueves de la pandemia en el canal de Youtube como una oferta cultural. *Música Nuestra* fue un espacio muy bueno. Muy bien grabado, una buena producción. Aparte todo lo que era producción se hizo con gente de acá, lo que era grabación de audio, imagen, la puesta en escena de los artistas. Se logró un material de muy buena calidad que, aparte, esto fue bueno porque a los artistas nos dio no solo la posibilidad de mostrar lo que hacemos sino de que nos quede un material para poder mostrar en redes sociales. Que muchas veces cuando a uno le piden un presupuesto o algo, le podés dejar un

material grabado nuevo que está justo en contexto de pandemia (Artistas Unidos Laboulaye, 2023).

Otras políticas culturales estatales destacadas también por músicos que valoran la circulación ampliada, se refieren a la articulación entre el Estado y el sector comunitario, puntualmente del Instituto Nacional de la Música (INAMU).

Del Instituto Nacional de la Música salen los fomentos para la mayoría de los músicos independientes. Cuando hablamos de fomentos hablamos de: grabación de discos, reproducción de discos, arte etapa, videoclip. Poder salir también en la televisión pública con tu proyecto, está *Unísono*, que es un programa a nivel nacional y federal que sale por la TV Pública (Rivelli, Misiones, 24/11/2023).

En la mayoría de los testimonios que destacan las políticas culturales estatales que promueven la producción mediante aportes para infraestructura/patrimonio, es clave la articulación con entes públicos no estatales, como el INAMU, el Instituto Nacional del Teatro o el Fondo Nacional de las Artes.

Siguiendo esta línea, se destacaron también los subsidios del Fondo Nacional de las Artes como un incentivo para poder producir, especialmente en regiones o expresiones culturales que de otro modo no serían posibles porque no tienen un margen de rentabilidad que lo permita. Un agente perteneciente al sector privado de la región NOA, se refería a ello diciendo:

(...) el Fondo Nacional de las Artes te da plata para llevar adelante una obra, un espectáculo y no es que eso te la vas a gastar en ir a comprar cualquier cosa porque no te alcanza, no te va a solucionar la vida porque con ese fondo tenés que pagar vestuario, luces, salas... En general el teatrista independiente no vive de esta actividad, son muy pocos los que se dedican 24/7, porque es imposible, porque la plaza local no da para eso. Entonces sí necesitan del acompañamiento del Estado (Magnasco, Salta, 03/08/2024).

Otro ente destacado por sus aportes para infraestructura fue el Instituto Nacional del Teatro (INT), aludiendo al acondicionamiento de salas para brindar espectáculos escénicos. De distintas maneras fue recurrente la valoración de “generar espacios”, como una política cultural estatal que promueve la participación en la producción. Muchos testimonios apuntan a la posibilidad de presentarse en espacios culturales sostenidos por la administración municipal, en contraposición a lo costoso que se vuelve para los productores culturales poder afrontar los gastos fijos de un espacio propio. Resulta significativo el caso de la galerista Andrea Cano (*región Cuyo*):

(...) tuve al alcance un subsidio que entregó el estado para productores y gestores culturales, que yo me enteré por una historia de instagram, vi el formulario y dije la verdad que sí, están hablando de mí, porque yo no entro en categoría “artista”, tampoco entro en categoría “curador”, como un gestor cultural es un poco amplio, también comerciante, pero este sí lo daba en el Ministerio de Cultura de la Nación, lo recibí y lo que hice fue la mitad pagar el alquiler y usar la otra mitad para comprar obra (Cano, Mendoza, 21/05/2024).

Por último, otras políticas culturales estatales que promueven la participación en la producción destacadas son la realización de distintos concursos y certámenes que entregaban premios en efectivo a sus ganadores.

Obstáculos para el ejercicio de los derechos culturales

Aquí identificamos y analizamos los principales obstáculos que impiden el pleno ejercicio de los derechos culturales en Argentina. Se destacan la burocracia estatal como la barrera más recurrente, así como el elitismo en las políticas culturales. Finalmente, se abordan las consecuencias de la concentración de industrias y contenidos culturales, que restringe la visibilidad y el acceso equitativo a la producción cultural, aunque con un menor impacto percibido en la experiencia directa de los entrevistados.

Con relación al obstáculo más frecuente, “Ejecución de políticas que promueven los derechos debido a mecanismos de la burocracia estatal”, el ex director de la editorial del municipio de Paraná presenta el caso de la organización de un evento de lectura y las dificultades para articular con el Consejo General de Educación para la convocatoria: “no era que tenían que venir a ningún lado, esto era mandar un cuento por mail” (Stopello, Paraná, 2024). Una trabajadora de la Dirección de Cultura de Unquillo, por su parte, indica que en ocasiones la comunicación ineficiente con funcionarios superiores, a los que no es posible “transmitirles (...) un sentido” (Gallará, Unquillo, 13/03/2024), impide que ciertas propuestas adquieran un carácter prioritario.

En otras oportunidades, son los propios mecanismos administrativos los que imponen trabas que obstaculizan la producción de espectáculos públicos y afectan la vida laboral de trabajadores de la cultura. O el siguiente caso: “si yo voy al IUP a pedir parlantes, tengo que presentar una nota el lunes, la van a leer el jueves y me la van a contestar la semana siguiente. Entonces, dentro de la burocracia de ellos, se vuelven hasta inoperantes ellos mismos” (Zbrum, 2024). En otros casos, son los propios ordenamientos municipales los que afectan:

Entonces, en cualquier lugar gastronómico vos podés tener música en vivo, y eso es lo que hemos visto todos, grupos tocando en esos lugares donde vamos a tomar una cerveza o a comer algo, está bajo esa ordenanza. Sin avisar, la cambiaron en ese contexto de pandemia porque el reordenamiento de no sé qué y no sé cuánto, y todas esas cosas que tienen los políticos que no bajan al mundo (ibídem).

Una funcionaria nacional muestra que otro problema común es la falta de reglamentación de leyes decisivas:

Ahí hubo varias reuniones que se organizaron para pedir y decidir en la reglamentación de la ley que no se logró la ley decide sin reglamentarse. Porque la institución nacional de derecho de autor estuvo sin director un montón de tiempo y, luego, una vez que llegó el director, bueno, no sé, pero nunca se efectivizó, no está reglamentada la ley (Bárbara Duranti, Ciudad de Buenos Aires, 2024).

Asimismo, es necesario recapitular la cuestión de la conectividad, a veces no contemplada por las burocracias a la hora de evaluar los alcances de las políticas ejecutadas. El débil impacto de las ayudas nacionales entre artesanos que no tienen acceso a plataformas digitales y, por ende, a algunas medidas destinadas a ellos, da cuenta de este problema. Sin acceso a la información ni capacitaciones, el despliegue de políticas de fomento se topa frente a grandes dificultades:

En cuanto a acciones para facilitar el acceso a la cultura a la población, no digo necesariamente de financiar a los artistas, (...) pero algunas otras políticas también, por ejemplo, el acceso a la cultura que hemos trabajado acá, y que hacía falta, el paso número uno era de la información y la formación. ¿Por qué? Porque muchas veces el tener que participar en diferentes concursos requiere capacitación. Estamos hablando de una comunidad artística que muchas veces no tiene un CV artístico, no tiene una reseña, no trabajan en esos detalles, porque esperan que todo salga de la forma local o se le dé solamente por el hecho de decir soy artista. Entonces cuando tienen que llegar a otras instancias administrativas a nivel provincial o nacional, chocan (Zuleta, Salta, 2023).

Pero los problemas no quedan ahí, la falta de registros impide a los funcionarios contar con un mapa de actores, espacios y tipos de actividades sobre los cuales poder incidir. Es algo que señala una representante de la Asamblea de Artistas Visuales de Mendoza, ante la implementación de políticas de asistencia alimentaria a trabajadores de la cultura durante la pandemia:

Y desde Cultura se supo que había una serie de bolsones de alimentos que estaban repartiendo sobre todo a trabajadores de las artes escénicas, pero bueno.. y que habían medio que sobrado, y que había alguna disponibilidad para otras ramas, en otros lenguajes y se planteó la cuestión de que Cultura no tenía noción de quiénes, o cuántos, o cuántas eran artistas o trabajadores de las artes visuales de Mendoza y que tendrían y bueno fue una situación bastante fuerte porque la única idea que podía haber no la podían administrar desde el Estado (Mátoz, Mendoza, 16/03/2024).

“El elitismo en las políticas” aparece como el segundo obstáculo más recurrente en la visión de los entrevistados. Un agente del NEA afirma que esto es comprobable en las grillas de los espectáculos musicales, donde “siempre tocan los mismos” porque “para el contratante siempre es más fácil aquel que esté en regla y esté al día y tiene una estructura consolidada” (Rovelli, Posadas, Misiones, 2024). Otros son más severos en su crítica: “Después, si te pones a pensar, por el lado público no hubo ninguna acción de refuerzo de espacios culturales, no te digo el mío que es independiente, pero de los espacios culturales estatales. De la provincia, lo único que ha hecho la municipalidad en esta ciudad es bancar las fiestas del Arístides” (Cano, Mendoza, 2024).

Por otra parte, los obstáculos de “la concentración de industrias culturales” y de la “centralización de los contenidos”, y sus consecuencias han sido ampliamente estudiados (Becerra *et al.*, 2003; Zunino, 2013; Becerra y Mastrini, 2015). Estos configuran un panorama de flujos desiguales en la circulación de bienes simbólicos según región, provincia y localidad (Segura *et al.*, 2023). Es algo que se puede advertir en el testimonio de un ex funcionario de cultura, cuando marca una frontera entre espectador y productor:

Y esa producción no era necesariamente algo que generara comunidad, para decirlo de algún modo. En algunos casos sí hubo, hasta donde yo he tenido contacto, pero no en la ciudad de Santiago del Estero ni en la provincia, sino más bien desde afuera. Y los santiagueños participaban de eso: redes de discusión sobre arte, sobre todo. Pero creo que la mayor producción ha sido de emprendimientos de mirar o de escuchar (Rodolfo Legnme, Santiago del Estero, 23/10/2023).

Otros agentes consideran que hay una ausencia de acciones que ayuden a revertir la concentración de los públicos: “No, acá viene Nazarena Vélez y te llena dos o tres teatros, pero no pasa lo mismo con este tipo de teatro. Entonces hay para mí una política nefasta en cuanto a la formación del espectador” (Varela y Fuentes, Río Cuarto, 2024). Al respecto, un integrante de la Asociación de Músicos Independientes de Santiago del Estero, rescata el valor de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual para enfrentar este problema:

Yo pensaba no, loco, lo que tienen que hacer es adecuarse a lo que dice el artículo 31 y empezar a pasar música que tiene un porcentaje. El 30% de la programación tiene que ser rock, música nacional, no rock, música nacional, de la cual el 15% tiene que ser música independiente, distribuidos durante las 24 horas de las programaciones. ¿Saben lo importante que es esto para poder visibilizar la cantidad de bandas? (Santiago del Estero, 2024).

Estos obstáculos, sin embargo, son de suma trascendencia para comprender las desigualdades persistentes en el ejercicio de los derechos culturales.

Conclusiones

Mostramos que, a pesar de los marcos normativos existentes y la creciente visibilidad de estos derechos, su ejercicio efectivo se encuentra condicionado por un entramado complejo de factores, muchos de ellos exacerbados durante la pandemia.

Nuestros hallazgos subrayan la prevalencia de "Políticas culturales (no estatales) promovidas por distintos agentes del sector cultural", lo que evidencia la capacidad organizativa de la sociedad civil y los colectivos de artistas y gestores frente a las limitaciones de la acción estatal. Paralelamente, la categoría "Desigualdades en la participación en la producción cultural en función de las condiciones del empleo cultural" se erige como un eje central, revelando la informalidad, la precarización y la vulnerabilidad económica que atraviesa a una parte significativa de los trabajadores de la cultura, situación que la pandemia hizo crítica y visibilizó con mayor crudeza.

De igual manera, se han identificado "Desigualdades en la participación en la gestión y toma de decisiones en función de la relación con el Estado", que se traducen en circuitos de contratación excluyentes, criterios distributivos discrecionales y una burocracia que opera como barrera de acceso a recursos y oportunidades. La centralización de la producción cultural y cierto diseño elitista de las políticas refuerzan estas asimetrías, limitando la incidencia de voces y experiencias diversas, especialmente de las periferias. Las "Desigualdades en la participación en la producción cultural en función del acceso a los materiales para producir" y el "uso y aprovechamiento de la conectividad" revelan brechas que ahondan la disparidad de oportunidades y la visibilidad de los creadores y sus obras. Si bien la conectividad brindó alternativas durante el aislamiento, también subrayó una nueva forma de exclusión para quienes carecían de ella, al tiempo que se reafirmó la irremplazable necesidad de la presencialidad en muchas expresiones culturales.

En síntesis, el ejercicio efectivo de los derechos culturales en Argentina es un desafío multidimensional. Superar las desigualdades y obstáculos identificados requiere un abordaje integral que fortalezca el compromiso estatal, pero también que promueva la descentralización de las políticas, la transparencia en la asignación de recursos y, fundamentalmente, una participación genuina de los diversos actores culturales en el diseño y la implementación de las políticas públicas. Las experiencias de auto-organización surgidas, particularmente durante la pandemia, demuestran la capacidad de respuesta del sector cultural y representan insumos valiosos para repensar modelos de gestión más horizontales e inclusivos.

Referencias bibliográficas

Asamblea General de las Naciones Unidas (1948, 10 de diciembre). Declaración Universal de Derechos Humanos, A/RES/217(III) (A). Recuperado de: <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

Asamblea General de las Naciones Unidas (1966, 16 de diciembre). Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, A/RES/2200A (XXI). Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. Recuperado de: <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/international-covenant-economic-social-and-cultural-rights>

Basel, V. (2024). Saturar 0.3.0 [Software de computador]. Recuperado de: <https://gitlab.com/valentinbasel/saturar/-/tree/0.3.0>

Becerra, M.; Hernández, P. y Postolski, G. (2003). “La concentración de las industrias culturales”, en Industrias culturales: Mercado y políticas públicas en Argentina (pp. 55-84). Ediciones CICCUS y Secretaría de Cultura de la Nación.

Becerra, M. y Mastrini, G. (2015). “Concentración y convergencia de medios en América Latina”, en Revista Ensamblajes, 2(3), 64-83.

Comunidad Iberoamericana de Naciones (2006). Carta Cultural Iberoamericana. Secretaría General Iberoamericana (SEGIB). Recuperado de: https://www.segib.org/wp-content/uploads/Carta_Cultural_Iberoamericana.pdf

Grupo de Friburgo (2007). Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales. Observatorio de la Diversidad y los Derechos Culturales. Recuperado de: <https://culturalrights.net/descargarfichier.php?id=79>

Organización de la Unidad Africana (1981, 27 de junio). Carta Africana sobre los Derechos Humanos y de los Pueblos (O.A.U. Doc. CAB/LEG/67/3/Rev.5). Unión Africana. Recuperado de: https://au.int/sites/default/files/treaties/36390-treaty-0011_-_african_charter_on_human_and_peoples_rights_e.pdf

Organización de los Estados Americanos (1948, 2 de mayo). Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre. Aprobada en la Novena Conferencia Internacional Americana. Recuperado de: <https://www.oas.org/es/cidh/mandato/documentos-basicos/declaracion-americana-derechos-deberes-hombre.pdf>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1982, 6 de agosto). Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000054668_spa

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2001, 2 de noviembre). Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, 31 C/Res. 25. Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127160_spa

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2005, 20 de octubre). Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, 33 C/Res. 41. Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142927_spa

Organización Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos. (2004). Agenda 21 de la Cultura. Comisión de Cultura de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos. Recuperado de: https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/agenda21cultura_es.pdf

Revista Coyuntura Cultural (2022). Datos Sectoriales 2021. Año 14 Número 40. Recuperado de: <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=2>

Segura, M. S. et al. (2023) Derechos culturales, COVID y después en Argentina: ¿para quiénes, cuáles, dónde y cómo?, RAICCED. Recuperado de: https://raicced.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/12/raicced_informe1_derechos-culturales.pdf

Segura, S.; Longo, V. y Fernández, C. (2023). ¿Cómo estudiamos las Desigualdades Comunicacionales, Culturales y Digitales? Enfoque teórico-metodológico. Recuperado de: <https://raicced.wordpress.com/2023/08/05/como-estudiamos-las-desigualdades-comunicacionales-culturales-y-digitales/>

Symonides, J. (1998). "Derechos culturales: una categoría descuidada de derechos humanos", en Revista Internacional de Ciencias Sociales, 50(158), 559-572. Recuperado de: <https://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/090914.pdf>

UNESCO (1980) Recomendación relativa a la Condición del Artista. Belgrado. Recuperado de: <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-concerning-status-artist>

Zunino, E. A. (2013). "Transformación de las industrias culturales en la Argentina: Un estudio de caso a partir del proceso de concentración del Grupo Clarín", en Question, 1(37), 410-423.

Cita sugerida: Ratier, Ignacio Daniel y Pino Villar, María Paula (2025). "Derechos culturales en Argentina 2020-2023. Políticas, desigualdades y obstáculos que condicionan su ejercicio" en *Argonautas. Revista de Educación y Ciencias Sociales*, Vol. 15, Nº 25, 44-61. San Luis: Departamento de Educación y Formación Docente, Universidad Nacional de San Luis. <http://www.argonautas.unsl.edu.ar/>



Recibido: 30 de junio de 2025

Aceptado: 1 de setiembre de 2025