

¿Es posible medir la cultura independiente? Claves para una construcción participativa de indicadores culturales en la ciudad de Buenos Aires (Argentina)

Can we measure independent culture? Keys for a participatory construction of cultural indicators in the city of Buenos Aires (Argentina)

Guillermo Quiña ¹, Romina Sánchez ² y Matías Zarlenga ³

Resumen | Este artículo presenta los primeros resultados de una propuesta para subsanar la ausencia de información respecto del sector cultural independiente en las mediciones culturales, incorporando la perspectiva de sus actores. Planteamos un abordaje metodológico participativo que incluye encuentros colectivos de diagnóstico con representantes de organizaciones de la cultura independiente de la ciudad de Buenos Aires y entrevistas en profundidad con personas responsables de estos espacios. Las principales características y problemáticas del sector se agrupan en cuatro ejes: territorio, organización, trabajo y programación, en torno a los cuales se formula luego una propuesta de indicadores. Se concluye en la necesidad de restituir la mirada de los actores de la cultura independiente e incorporarlos como parte de las fuentes para generar información fiable, relevante y actualizada que resulte pertinente tanto para las estrategias del propio sector como para la toma de decisiones en materia de políticas públicas culturales.

Palabras clave | Indicadores Culturales - Metodología Participativa - Espacios Culturales - Cultura independiente - Autogestión

Abstract | This article presents the first results of a proposal to remedy the absence of information regarding the independent cultural sector in cultural measurements by incorporating the perspective of its actors. We propose a participatory methodological approach that includes collective diagnostic meetings with representatives of independent cultural organizations in the city of Buenos Aires and in-depth interviews with people responsible for these spaces. The main characteristics and problems of the sector are grouped into four axes: territory, organization, work and programming, around which a proposal of indicators is then formulated. It concludes with the need to restore the perspective of the actors of independent culture and incorporate them as part of the sources to generate reliable, relevant and updated information that is relevant both for the strategies of the sector itself and for decision-making regarding cultural public policies.

Keywords | Cultural Indicators - Participative methodology - Cultural institutions - Independent Culture - Self-management

¹ Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio, Universidad Nacional de Río Negro CONICET. guillermoquina@conicet.gov.ar. <https://orcid.org/0000-0001-5291-2173>.

² CONICET y Universidad Nacional de Tres de Febrero. rssalinas@untref.edu.ar. <https://orcid.org/0000-0001-5269-900>

³ CONICET y Universidad Nacional de Tres de Febrero. mzarlenga@untref.edu.ar. <https://orcid.org/0000-0002-7709-7432>

Introducción

Las mediciones culturales en la región

La producción de datos estadísticos e información certera es uno de los mayores inconvenientes en la esfera cultural, de manera tal que no existe aún un sistema de estadísticas o de indicadores culturales de reconocida aceptación a escala mundial o regional (Getino, 2008), pese a los esfuerzos realizados en los últimos cincuenta años en la generación de herramientas para esta finalidad.

En efecto, si bien la dimensión económica de la cultura despertó interés en el ámbito académico durante las décadas de 1960 y 1970, fue hacia 1974 en Ginebra en una reunión promovida por la UNESCO donde se acordó la construcción de un marco coherente de estadísticas culturales que resultara de utilidad para las políticas culturales (Horowitz, 1981). Reconocida luego la noción de “industrias culturales” por dicho organismo (UNESCO, 1982), en términos de comercialización e industrialización de bienes y servicios culturales, resultó crecientemente relevante el reconocimiento de su impacto en la economía global en aspectos institucionales y gubernamentales. Esto llevó a que en 1986 UNESCO publicara el Marco de Estadísticas Culturales, con el objeto de ofrecer una sistematización de las actividades culturales que permitiera compararlas de modo internacional, lo que luego se revisó y actualizó en el Marco de Estadísticas Culturales de la UNESCO 2009, que actualmente se toma como referencia por varios organismos oficiales de estadística a nivel global. Asimismo, en 2014 se establecieron los indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo (IUCD), que contribuyen a poner en práctica la Convención de la UNESCO sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005, primer instrumento internacional jurídicamente vinculante en el que la cultura y el desarrollo sostenible ocupan un lugar central.

En la región latinoamericana existieron dos proyectos institucionales de medición cultural a finales del siglo pasado: el Sistema de Información Cultural del Mercosur (SICSUR) y las Cuenta Satélites de Cultura. El SICSUR realiza una comparación internacional de PBI cultural, comercio exterior cultural y presupuesto cultural entre distintos países de Latinoamérica. Las Cuentas Satélites de Cultura (CSC), promovidas desde 2005 por el Convenio Andrés Bello, buscan establecer parámetros y lineamientos metodológicos comunes para medir a las industrias culturales en su gravitación económica en sus países miembros. El Banco Interamericano de Desarrollo elaboró en 2009 un manual metodológico para las CSC en la región, que favoreció su impulso e implementación en países como Argentina, Colombia, Costa Rica, Ecuador, México, Portugal, República Dominicana y Uruguay. Actualmente las CSC se encuentran en proceso de implementación en Bolivia, Brasil, Chile, Guatemala, Honduras, Panamá, Paraguay y Perú entre 2010 y 2021 (CEPAL y OEI, 2021).

En Argentina, los principales sistemas de indicadores culturales han sido generados desde el año 2007 por el Sistema de Información Nacional Cultural de la Argentina (SInCA), dependiente del ex-Ministerio de Cultura de la Nación. Sin embargo, existieron previamente proyectos de medición nacional, como la “Estructura Cultural Argentina” o el “Mapa Cultural de Argentina”, emprendidos por la entonces Secretaría de Cultura de la Nación (Bosisio, 2009; Serbia y Bosisio, 2006), y que fueron antecedentes del Laboratorio de Industrias Culturales (creado bajo su misma órbita en 2006), en cuyo

marco luego se promovió el SInCA, como resultado del reconocimiento del valor que las mediciones culturales tenían para la gestión pública ⁴. Ahora bien, tales mediciones han tendido a centrarse en el valor total generado por el sector cultural, las exportaciones, el consumo y la distribución de bienes y servicios culturales de los grandes actores económicos de las industrias culturales, con capacidad exportadora, que tejen alianzas con multimedios y plataformas globales y desarrollan sus proyectos a gran escala, entre otras particularidades.

La discusión en torno a ello reconoce en el presente una serie de limitaciones y dificultades en términos globales para definir y medir la actividad cultural (Rausell, 2023) que en la región de América Latina han sido mayormente tratados en abordajes sobre problemáticas de la cultura desde el campo de la gestión cultural, la antropología y la economía de la cultura (Bayardo, 2018; Mariscal y Zanini, 2021; Ortega Sanchez, 2019). Sin embargo, existe un espacio del sector cultural que históricamente ha resultado esquivo a los intentos de medición y sistematización, dado que las fuentes de información cultural utilizadas para ello tienden a enfocarse en los grandes actores del arte y la cultura, sean públicos o privados. Frente a ello, las iniciativas, proyectos y emprendimientos barriales, comunitarios, colectivos, autogestionados o de pequeña escala que conforman el sector cultural independiente han recibido menor atención estadística en virtud de sus distintas características (Zarlenga et al., 2019), que dificultan su aproximación con los instrumentos existentes. Este artículo propone subsanar este vacío en dirección hacia el reconocimiento de la necesidad de su medición con una perspectiva centrada en sus actores, entendiendo que los indicadores constituyen herramientas decisivas en la toma de decisiones en materia cultural (Pfenniger, 2004).

En América Latina, donde la producción cultural independiente se reconoce como una de las claves para garantizar la diversidad cultural de una región sumamente heterogénea y rica en manifestaciones del arte y la cultura, a la vez que marcadamente desigual en términos económicos y sociales, su promoción tiene incidencia en la integración del tejido social, el mejoramiento de las realidades laborales y la subsistencia de expresiones artísticas y culturales no necesariamente inscriptas en las lógicas comerciales de las industrias culturales. Sin embargo, existe una notable ausencia de información respecto del sector cultural independiente, lo cual tiene un impacto negativo sobre la capacidad de gestión y el proceso de toma de decisiones de sus organizaciones y espacios, dificultando la construcción de estrategias a mediano y largo plazo en materia de planificación, inversión, programación y contratación.

Objeto

Frente a este panorama, entendemos que resulta oportuno subsanar esta falencia a partir de promover la producción de conocimiento específico sobre el sector cultural independiente de la ciudad de Buenos Aires, incorporando en ella la perspectiva de los propios espacios que lo integran, cuyas producciones, mayormente de pequeña escala, en clave barrial, asociativa y participativa y con lógicas no necesariamente lucrativas, conforman una valiosa porción de la vida cultural de la ciudad. Se trata de recuperar el interés por la producción estandarizada de datos culturales, para colaborar con la meta

4 Al respecto, véase Arias (2010) y Bayardo (2010).

de alcanzar una mayor exhaustividad y rigurosidad en términos de mediciones culturales al generar registros sobre un sector con baja presencia en estadísticas oficiales de cultura.

El objetivo de este artículo es exponer, por un lado, las principales problemáticas en relación con la inserción territorial de los espacios culturales independientes y autogestionados (en adelante, ECIA), sus modos de organización, formas laborales y tipos de programación. Por otro, identificar las dimensiones, indicadores e índices derivados que permitan abordar en su especificidad y escala la realidad territorial, organizativa, laboral y de programación de los ECIA.

Este propósito, corazón del proyecto que integramos quienes firmamos este artículo⁵, responde a una demanda que hace varios años vienen sosteniendo los diferentes actores de la cultura independiente (en adelante, CI) en la Ciudad de Buenos Aires en relación con el desajuste entre, por un lado, su contribución a la diversidad y riqueza de la oferta cultural porteña y, por otro, la desatención oficial respecto de sus necesidades específicas y particularidades de su dinámica y circuitos, diferentes a la lógica de los grandes espectáculos en materia de su inscripción territorial en los diferentes barrios de la ciudad, sus lógicas organizativas de carácter más horizontal, el carácter diverso de su programación y sus dinámicas laborales y contractuales (Zarlenga et al., 2019; Hantouch y Sanchez Salinas, 2018).

Como se indicó anteriormente, las políticas públicas en materia cultural en el ámbito de la ciudad -aunque también a escala nacional- se han basado en informaciones y relevamientos que han tendido a enfocar dimensiones y lógicas de las actividades culturales de mayor tamaño, al precio de desatender las particularidades de aquellas de menor escala. Esto ha redundado en dificultades para los ECIA a la hora de acceder a financiamiento, adecuarse a la normativa de habilitación, generar herramientas de promoción y participación en programas y festivales oficiales. En este contexto, la proliferación de propuestas culturales independientes en los últimos veinticinco años ha dado lugar a un numeroso y heterogéneo conjunto de espacios culturales (salas de teatros, centros culturales, clubes de música), que han conformado organizaciones colectivas a efectos de amplificar la voz de sus reclamos. Su activa intervención en la producción de conocimiento sobre la realidad de este sector, propugnada por este proyecto, espera también fortalecer sus capacidades de gestión, toma de decisiones y de reconocimiento por parte del Estado. Asimismo, es importante considerar los beneficios que el fortalecimiento del sector cultural independiente reportaría para las audiencias, los/as artistas, grupos y compañías que participan de este circuito y la comunidad local.

5 Se trata del proyecto de investigación “Estudio socio-territorial de las organizaciones culturales independientes con programación en vivo de la ciudad de Buenos Aires” (PICT-2019-2019-02025, período 2020-2024), asentado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica

Método

Nos propusimos encarar la problemática de la carencia de información actual y fidedigna de los ECIA con programación en vivo de la Ciudad de Buenos Aires en clave colaborativa con quienes en la actualidad conforman su universo; a saber, clubes de música en vivo, centros culturales y teatros independientes, actores que resulta necesario identificar de la manera más precisa posible. Por ello, la definición operativa seguida por este estudio considera como ECIA a aquellas organizaciones que cumplen con los siguientes criterios de forma simultánea: (1) no son organizaciones del ámbito público, es decir, no se encuentran bajo la órbita estatal, si bien pueden ser beneficiarios de subsidios específicos; (2) cuentan con una superficie no mayor a 500 m² y un aforo de hasta 300 espectadores en la totalidad de sus salas; (3) ofrecen una programación artístico-cultural alternativa o diferente a la mainstream, aunque eventualmente puedan participar de algún evento de estas características. Se trata de un universo de 688 ECIA en la ciudad de Buenos Aires, dentro de los cuales 381 son Salas de Teatro, 351 Centros Culturales y 48 Clubes de Música en Vivo (Zarlenga, Matthiess y Sánchez Salinas, 2021). Asimismo, se destacan cuatro asociaciones que agrupan a estos espacios, con especial peso en el ámbito de la ciudad y que se consideraron como interlocutores principales (aunque no únicos) para abordar las problemáticas planteadas: (a) la Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI), una entidad sin fines de lucro que tiene por finalidad el fomento y protección del Teatro Independiente y que representa a más de 100 salas teatrales; (b) Espacios Escénicos Autónomos (ESCENA), asociación artística cultural que nuclea a más de 20 salas de teatro y danza del circuito independiente y autogestionado de la ciudad; (c) la Cámara de Clubes de Música en Vivo (CLUMVI), institución que tiene por finalidad el apoyo a los espacios culturales dedicados a la programación musical en vivo no comercial, conformada por alrededor de 40 espacios y; (d) el Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA), asociación conformada por cerca de 50 espacios culturales autogestivos de la Ciudad de Buenos Aires.

Nuestra propuesta metodológica se basó en un enfoque de investigación participativo y colaborativo con los actores afectados (Chevallier y Buckles, 2009) a partir del cual se promovió la intervención real del sector y el trabajo interinstitucional mediante múltiples instancias de intercambio con las organizaciones. Concretamente, se realizaron dos encuentros de diagnóstico en mayo y septiembre de 2022, del que participaron representantes de las cuatro asociaciones arriba referidas y especialistas en temáticas culturales, y durante el año 2023 se realizaron catorce entrevistas semiestructuradas con las personas que gestionan o administran ECIA de los tres grupos (espacios de música en vivo, salas teatrales y centros culturales) en el ámbito urbano, tanto dentro como fuera de dichas asociaciones⁶. Los resultados alcanzados se agrupan en los cuatro grandes ejes abordados en los encuentros y las entrevistas: territorio, organización, trabajo y programación. Estos ejes representan cuatro aspectos fundamentales para entender la realidad de los ECIA en la ciudad. Luego de exponer los resultados, se propone una construcción de indicadores específicos de la CI en la ciudad.

6 Entendemos que existe una multiplicidad de actores involucrados en la actividad cultural independiente, que comprende no sólo a quienes gestionan o administran los ECIA, sino también a artistas, profesionales, personal técnico y administrativo, gestores, productores de espectáculos, entre otros. La decisión metodológica adoptada de enfocar al primer conjunto se sostiene en la necesidad de realizar un abordaje inicial de la problemática que, en futuros abordajes, pueda ser ampliado y enriquecido con miradas hacia otros de sus actores.

Principales problemáticas de los Espacios Culturales Independientes y Autogestionados (ECIA)

Territorio

El primer eje de discusión para la construcción de indicadores tuvo que ver con la problematización del territorio -las características físicas, históricas, sociales, políticas y culturales- donde se inscriben los ECIA. A partir de las mesas de diagnóstico se identificaron a este respecto tres dimensiones o aspectos centrales: las relaciones que cada espacio cultural establece con otros espacios culturales, organizaciones y personas que habitan o circulan por el territorio donde se inscriben; la adecuación de cada espacio cultural al territorio en términos normativos, edilicios y económicos; y los factores que inciden en la movilidad de trabajadores y públicos.

Las distintas voces de quienes gestionan o intervienen en la administración de los ECIA se manifestaron interesadas en los modos en que se relacionan con otros espacios, personas y entidades del territorio así como sus ventajas y limitaciones. Existe un reconocimiento general en torno a que la vinculación con espacios y entidades del barrio representa un fortalecimiento de la actividad sostenida por cada uno de ellos a la vez que una potenciación de su identidad barrial. Esto se erige como un diferencial frente a los grandes eventos, salas y producciones artísticas de la ciudad, cuya localización céntrica las aleja del sentido de pertenencia barrial que la ciudad arrastra como parte de su imaginario identitario, reflejado en la noción de “los cien barrios porteños” (González Bracco, 2013).

Sin embargo, se presentó como un aspecto problemático en lo referido a la relación con el sector público y con los habitantes del barrio, en particular desde la mirada de quienes gestionan centros culturales. En este sentido, se apuntó que este tipo de espacios suelen ser vistos con desconfianza por los vecinos/as (lo que incluye un cierto historial de denuncias por ruidos molestos, ocupación del espacio público, etcétera), mientras el gobierno local actúa antes como policía que como facilitador de su actividad.

La articulación con otros espacios culturales es en gran parte reconocida como una forma de fortalecer a la actividad cultural independiente en los circuitos barriales, donde existen tensiones con habitantes y/o gobierno, mejorando las capacidades de cada una para enfrentar de modo menos aislado estas dificultades. Esto sucede en menor medida en clubes de música y, según sus propios gestores, aún menos en las salas teatrales, en virtud de una cierta legitimación adquirida por éstas, apoyada sobre su participación en la identidad de algunos barrios “teatrales” o en relación con “polos gastronómicos” aledaños, lo que permite compartir públicos con otras organizaciones culturales y comerciales de la zona.

Otro aspecto emergente en las mesas de diagnóstico vinculado con el territorio concierne a la cuestión normativa legal. Esta cuestión ya se había mostrado especialmente problemática luego de la tragedia de Cromañón en 2004⁷, y luego, durante la pan-

7 Así se conoce al incendio, el 30 de diciembre de 2004, de la discoteca “República Cromañón” en la ciudad de Buenos Aires, donde fallecieron casi 200 personas durante un concierto de rock Tecnológica (ANPCyT).

demia, dado que la adecuación a las normativas sanitarias establecidas a medida que se dispuso la vuelta gradual a la actividad con público exigió una cuantiosa cantidad de recursos de los que muchos espacios no disponían y, en ausencia de financiamiento estatal, debieron cerrar. Asimismo, la tensión con el gobierno de la ciudad también se desarrolla en torno de sus exigencias normativas y a la ausencia de asistencia para que los espacios culturales las puedan cumplimentar, aún cuando hay voluntad de hacerlo por parte de éstas, tal como sostenía el activista de una de las asociaciones que agrupan centros culturales:

“(...) hace un tiempo nos piden el Curso de Manipulación de Alimentos a los responsables de los espacios por si llega una inspección, pero resulta que no hay turnos para rendir el curso. Si llega la inspección, dentro de las millones de cosas que te piden, no tenés eso, y no lo tenés porque no podés sacar el turno, hay un Estado que no nos ayuda.” (participante 3, mujer, gestora de centro cultural).

Tanto estas limitantes como la modificación de normativas habilitatorias han sido apuntadas en las mesas de diagnóstico como obstáculos que dificultan el sostenimiento de los proyectos independientes. A este respecto se ha resaltado la capacidad de adaptación o resiliencia por parte de los ECIA, especialmente en el contexto de pandemia, para enfrentar la caída de ingresos resultante de las disposiciones sanitarias y sostener los espacios, que muchas veces exigían un pago de alquiler que no podía afrontarse dadas las restricciones a las actividades con público, su principal fuente de financiamiento.

El tercer aspecto de la cuestión territorial involucra menos a las capacidades y especificidades de cada ECIA que al contexto temporal y el entorno urbano en que se encuentran emplazadas. Este aspecto se relaciona con el tendido de líneas de transporte público de pasajeros (subterráneos, colectivos, etcétera), con la cercanía a ejes viales troncales, estaciones terminales o de trasbordo, oferta gastronómica y/o comercial cercana, índices de robos en vía pública, entre otros, que resultan factores facilitadores u obstaculizados de la movilidad de quienes asisten a los ECIA.

Uno de los señalamientos en torno a los que hubo mayor acuerdo entre los participantes de las mesas de diagnóstico y que afectó a la CI en este aspecto es el referido a la mayor descentralización de la actividad cultural que tuvo lugar durante y luego de la pandemia y, en relación con ello, una mayor movilidad de los públicos para asistir a espectáculos o eventos culturales. Varias voces apuntaron, en este sentido, una cierta transformación de los públicos, en tanto su repliegue sobre los barrios no céntricos parece haber renovado el perfil de quienes asisten al centro de la ciudad y quienes optan por acercarse a la oferta cultural barrial.

En esa dirección, hay un reconocimiento sobre la importancia que asumen los circuitos barriales para la supervivencia de los espacios culturales independientes, que a su vez cumplen un papel valioso en el fortalecimiento del perfil “artístico” de los barrios, contribuyendo a dinamizar la actividad no solamente cultural

sino incluso gastronómica, comercial y de ocio más allá de los centros ya reconocidos de la ciudad (zona de av. Corrientes, Microcentro, Palermo, Belgrano). Es curioso que la disponibilidad de líneas de colectivos o subte cercanas no se haya referido como problemática, aunque sí la percepción social respecto de la seguridad en vía pública en tanto factor que posibilita la legitimación de circuitos culturales barriales. Asimismo, el papel del estado local se ha reconocido aquí como central, en tanto es quien tiene la facultad de otorgar habilitaciones y regular los usos del espacio público que fomenten la dinámica de dichos circuitos.

Organización

El segundo eje que abordamos en las mesas de diagnóstico comprende la dimensión organizativa de los ECIA, vinculada con sus modos de organización, la figura legal adoptada y la identidad de cada espacio; los procesos de profesionalización en la gestión y sus implicancias sobre la vida de cada espacio; y el sostenimiento económico, las fuentes de ingresos y su distribución dentro de cada espacio.

En cuanto a lo primero, la inquietud emergida de los encuentros puede condensarse en la pregunta sobre los modos en que las formas de organización se relacionan, tensionan y balancean con la identidad de cada espacio cultural así como con su figura jurídica. A este respecto, existe consenso en que la figura legal de cada espacio no se corresponde necesariamente con su modo organizativo e identidad. Si bien entre los centros culturales prolifera en los últimos tiempos la forma cooperativa o de asociación civil (no comercial), hay mayor diversidad de figuras legales en salas teatrales y clubes de música en vivo, por lo que es mayormente reconocida como cáscara que como un indicador de las maneras en que se organiza. Incluso, para una de las asistentes a los encuentros, la figura legal “no se condice para nada con el objetivo de cada espacio y es una figura que es de fantasía porque tiene que ver con la posibilidad que cada espacio tiene al momento que la crearon” (participante 1, mujer, gestora de centro cultural). Pese a esta situación, también hay quienes entienden que las formas asociativas y cooperativas guardan cierta relación necesaria con los valores que integran la identidad de los espacios y que resulta tener presente a efectos de distinguir lógicas organizativas diferenciales al interior del sector cultural independiente. En este sentido, existen ECIA regidos por lógicas lucrativas, con propietarios, gerentes y empleados, mas se reconoce al conjunto de todos ellos como un grupo heterogéneo donde resulta fundamental considerar las dinámicas cooperativas y asociativas. Asimismo, estas dinámicas se advierten en tensión con las formas jurídicas asumidas y, particularmente, con las transformaciones organizacionales que en los distintos espacios se fueron sucediendo con el correr de los años. Con todo, se manifiesta una cierta tensión entre modelos de organización de corte verticalista (con relaciones marcadas de jefatura) y otros más asociativos o cooperativos (cuya toma de decisiones es de tipo horizontal).

En segundo lugar, la profesionalización (esto es, tanto la división de las tareas en administrativas y culturales o artísticas como así también la formación profesional de quien las lleva a cabo) es entendida como un proceso necesario para postular a subsidios, diversificar las fuentes de ingresos o mejorar la eficiencia administrativa. Sin embargo, a su vez se advierten fuertes limitaciones para llevar a cabo procesos formativos que promuevan la profesionalización debido a la falta de tiempo de quienes llevan adelante la dinámica cotidiana de los ECIA, lo que en cierto sentido alimenta un círculo perjudicial para el crecimiento e incluso el sostenimiento de su actividad en contextos de crisis. Por una parte, la fuerza de voluntad y el deseo personal de quienes conforman los equipos de trabajo explican gran parte de los proyectos y actividades que, en ausencia de perspectivas lucrativas, pueden tener lugar en ellos. Por otro, en la medida en que no se ofrezcan políticas públicas tendientes a la profesionalización del sector y dado que es habitual que los esquemas organizativos incluyan diversos roles en una misma persona, se reproducen estas limitaciones y se dificulta la elaboración de estrategias de gestión en el mediano y largo plazo. Tal realidad se encuentra detrás, según las voces relevadas, de una cierta tensión o dificultad de articular las dinámicas asociativas y autogestivas de los espacios con modelos de organización más horizontales con la especialización de roles y las necesidades de profesionalización.

El tercer punto refiere a la dimensión económica y gira en torno al sostenimiento financiero de los ECIA, la diversidad de sus fuentes de ingreso y la dependencia del Estado para su supervivencia. Las mesas de diagnóstico permitieron advertir la generalizada fragilidad económica de prácticamente el conjunto de los ECIA, agudizada durante la pandemia, cuyo efecto sobre éstos implicó en no pocos casos cierres temporales y otros que aún no han podido volver a abrir. Sin embargo, hay diferentes realidades financieras basadas principalmente en la diversidad de fuentes de ingresos con que cada espacio cuenta, la inclusión de actividad de coctelería o gastronomía, la asistencia financiera estatal mediante subsidios (especialmente destacada en el caso de los teatros y los clubes de música) o la existencia de talleres formativos, entre otras. Ahora bien, en relación con esto en los encuentros hubo cierto acuerdo en que lo meramente artístico no alcanza a constituirse en fuente de ingresos sostenible, por lo cual existe una extendida realidad de multiempleo entre quienes llevan adelante estos espacios, en procura de obtener otros ingresos, realidad que se vincula con el siguiente eje.

Trabajo

El eje laboral fue uno de los que despertó mayor interés en las distintas jornadas ocupadas por las mesas de diagnóstico, en gran medida porque la pandemia puso en evidencia una realidad que pese a ser conocida por los actores del sector cultural, había permanecido fuera del foco de la atención pública, no solo en Argentina sino también en toda la región (Guadarrama et al., 2021). Esto trajo a discusión diferentes aspectos que aquí nucleamos, primero, en torno a las condiciones laborales y específicamente al pago (o ausencia de éste) del trabajo cultural; segundo, en lo que caracteriza al vínculo laboral en el sector de la CI y; tercero, aunque relacionado con los dos anteriores, en lo referido a la propiedad y la figura del dueño o empleador en este ámbito.

Esto se relaciona con la forma en que es representado el vínculo laboral en la actividad cultural o artística, reflejado en la relación humana que, tal como se apuntó más arriba, caracteriza a gran parte de los espacios culturales independientes en torno al asociativismo, el cooperativismo o el sentido horizontal de su toma de decisiones. En efecto, hemos encontrado una suerte de división en la representación del vínculo laboral de los ECIA con quienes realizan trabajos u ocupaciones artísticas (actuación, música, danza, etcétera) y quienes llevan a cabo labores técnicas, administrativas o de mantenimiento (iluminación, técnica de sala, personal de limpieza, etcétera), en un esquema en el cual el carácter artístico de la labor realizada solapa la relación laboral, incluso allí donde formalmente existen organizaciones gremiales y regulaciones laborales. La forma en la cual esa relación es representada en espectáculos musicales, por ejemplo, no reconoce vínculos asimétricos (esto es, relación de jefatura) sino una suerte de asociación en la cual cada parte se apropia de una porción de la recaudación del evento, donde aparecen concepciones de autoexplotación o una suerte de explotación compartida entre quienes participan de cada actividad. Por tanto, quienes realizan labores estrictamente artísticas no tienden a ser vistos como vendedores de fuerza de trabajo en la CI. La gestora de un club de música en vivo planteaba esta problemática en los siguientes términos:

“A nosotros nos apareció el sindicato (...), que tiene su propio conflicto y su propia historia, que no conozco mucho, pero es complicadísima, planteándonos que los espacios (...) tienen que tener relación laboral con los músicos. Cosa que no es, porque estamos bajo el régimen de 70-30⁸” (participante 4, mujer, gestora de un club de música).

Este punto nos conduce al último de los aspectos, concerniente a la figura del propietario o empleador de los espacios culturales independientes. Tal como apuntó uno de los referentes de las asociaciones participantes del encuentro, “no nos consideramos dueños ni propietarios” de las salas, lo que resulta tributario del espíritu asociativo arriba apuntado aunque incluso es sostenido respecto de espacios culturales independientes que asumen un carácter comercial o lucrativo. Si bien puede parecer tajante dicha aseveración, en tanto efectivamente los espacios culturales independientes se constituyen en parte empleadora -sin lugar a dudas, al menos, de personal técnico, administrativo y de mantenimiento de las salas-, se trata de la manifestación de una realidad que hermana la actividad de gestión o gerenciamiento en la CI con la actividad artística, en una suerte de destino compartido que excluye la propiedad y, por tanto, la relación de asimetría. Ésta, sin embargo, sí es reconocida con quien, en calidad de rentista, se erige en propietario del inmueble donde funciona cada espacio cultural, éste sí un personaje que, ajeno a la actividad artística o cultural, toma ventaja de su carácter de propietario.

8 Se refiere al acuerdo difundido en ciertos ámbitos de la música en vivo mediante el cual la sala se queda con el 30% de la recaudación por venta de entradas y los músicos con el 70% restante, luego de descontar el monto correspondiente a los derechos de autor. Esta modalidad es promovida por el Instituto Nacional de la Música (INAMU), pese a ser contraria a la normativa de contratación para espectáculos de música en vivo en la ciudad (CCT 112/90).

Programación

El último de los ejes abordados se enfoca en la programación propia de la CI, esto es, en las características específicas de la oferta artística y cultural que los ECIA son capaces de sostener. Este eje reúne cuatro aspectos que a partir de los resultados del trabajo empírico creemos necesario considerar; por un lado, lo que distingue a una programación independiente; por otro, quiénes son sus destinatarios; tercero, cuáles son las formas o modalidades que asume la programación independiente y; cuarto, la dimensión política de la programación.

En primer lugar, si bien las distintas voces consultadas se preguntaron, de distintas maneras, si existe realmente una programación independiente, es decir, si hay algo que indiscutiblemente pueda considerarse distintivo de los ECIA, a su vez apuntaron que su programación se caracteriza por la permanente búsqueda, movilidad y generación de nuevas propuestas. En esta dirección, se reconoce a los ECIA como agentes de innovación y diversidad de oferta cultural, procurando diferenciarse de las lógicas comerciales con que las grandes salas y espacios explotan al máximo los éxitos de su grilla, lo que parece ubicarlas en el lugar de “lo emergente” o aún no consagrado en la oferta cultural de la ciudad. A su vez, esta programación se advierte en indisociable relación con la “identidad” de cada espacio, a la cual al mismo tiempo contribuye a construir, lo cual se anuda con la cuestión de los públicos.

En efecto, la pregunta por los destinatarios de dicha programación, identificados con un perfil específico según el espacio o sala en cuestión, se tensa entre el polo de búsqueda e innovación que resulta propio del ámbito independiente, por un lado, y la necesidad de mantener la conexión con el público más cercano a la identidad de cada espacio cultural o que permita su sostenibilidad en el tiempo. Una de las participantes del encuentro lo entendía como el intento por alcanzar un equilibrio entre ambos polos: “Hay que hacer un balance entre la experimentación y pensar en un público que en el futuro pueda consumir ese nuevo arte que estamos haciendo en nuestros espacios, y a la par lo que te llena el espacio para solventar económicamente” (participante 1, mujer, gestora de centro cultural). A su vez, un elemento se manifestó relevante específicamente en el teatro con respecto al vínculo de la programación con la identidad y la pertenencia barrial de los espacios; según apuntaron distintos gestores, existe aquí una tensión entre la programación “barrial” y la “artística”: en tanto la primera busca inscribir a la sala en un circuito zonal que prioriza la interacción con lo local, la segunda se corresponde con un posicionamiento de la sala en el circuito teatral de la ciudad, con públicos menos territorializados y más “teatrales”. Más allá de esta especificidad de la actividad teatral, las distintas asociaciones coinciden en reconocer que los públicos son un elemento clave de la programación, y que el vínculo con ellos ocupa una centralidad que, a su vez, se pretende distintiva de ésta.

Tercero, en cuanto a las formas en que es llevada a cabo por espacios culturales independientes, la centralidad de los artistas en la elaboración de la programación fue uno de los elementos apuntados como propios de estos espacios, lo que recupera en gran medida la horizontalidad y el carácter asociativo de los modos de organización arriba referidos. Sin que esto represente un desinterés por la dimensión económica, sí se encuentra presente una marcada tendencia hacia formas de programar que priorizan lo identitario, la pertenencia a un circuito cultural (barrial o ciudadano), las relaciones con

los artistas o la innovación de sus apuestas estéticas, lo que perfila distintos modos independientes de programar. Según se reflejó en el intercambio durante los encuentros y en las entrevistas, el margen para llevarlos a cabo depende de la fortaleza financiera de cada uno de los espacios, reflejado en la diversidad de fuentes de ingresos, acceso a subsidios estatales o públicos consolidados.

Por último, aunque con distintos matices, encontramos en el terreno empírico un marcado reconocimiento de la programación independiente como correlato de una disputa política en el campo cultural. En tal dirección, el ejercicio de programar se reconoce como un acto político en virtud del cual se expresa la identidad de los espacios culturales y se toma posición no necesariamente en el terreno de la realidad social o el contexto político propiamente dicho, sino al interior del campo cultural. Una de las participantes refirió que “Estamos en la constante búsqueda de esa fisura que nos permita mantenernos independientes del sistema de alguna forma a la vez que firmes en la programación que queremos. Tiene que tener una contundencia y acompañar nuestros ideales también” (participante 5, mujer, gestora de una sala de teatro). De esta forma, la programación es considerada un ejercicio de poder en el marco de una disputa en el que espacios culturales independientes asumen, en cierto sentido, un carácter militante en el plano artístico cultural. Los ECIA, por tanto, se asumen partícipes de una disputa que resignifica su valoración como parte de la oferta cultural de la ciudad.

En suma, las voces relevadas de los actores del ámbito cultural independiente en torno a los cuatro ejes abordados nos permitieron advertir que, si bien la heterogeneidad existente en el conjunto de los ECIA impide imaginar herramientas o estrategias de producción de datos únicas que salden las falencias indicadas al inicio de este trabajo, resulta fundamental incorporar consideraciones que atiendan a las especificidades territoriales, organizacionales, laborales y de programación de dichos espacios que permitan reconocer su aporte a la cultura de la ciudad. Tomando esto en cuenta, llevamos a cabo una propuesta de construcción de indicadores en la que los representantes de los ECIA tuvieron activa intervención, en pos de promover un proceso colaborativo de trabajo que incluya realmente las perspectivas de quienes son sus principales destinatarios.

Una propuesta de indicadores para el sector cultural independiente

Como hemos apuntado al inicio de este trabajo, existe un notable consenso en los últimos años, tanto en el ámbito académico como político, en torno a la importancia de la cultura para el desarrollo social, económico y comunitario en los contextos latinoamericanos así como a la necesidad de generar indicadores de su actividad en la región. Sin embargo, éstos se han enfocado en las realidades propias de las grandes industrias creativas y han desatendido las especificidades de la porción más dinámica y diversa que representa la CI, cuyas lógicas y especificidades tienen especial despliegue en los territorios locales, valiéndose de redes asociativas y comunitarias así como de modalidades de gestión de carácter horizontal y contextos laborales de precariedad y multiempleo. A continuación discutimos cómo los resultados a los que arribamos en el trabajo empírico respecto de estas cuestiones exigen modificar las asunciones en que se basan tales mediciones y de qué manera pueden contribuir a potenciar la dinámica de la cultura viva de la región en un ámbito urbano como Buenos Aires.

En primer lugar, en tanto el ámbito urbano local, se reconoce como clave de los desarrollos culturales en el contexto globalizado actual (Cinti, Cooke, y Lazzeretti 2008; Scott, 2010), las políticas públicas hegemonizadas por la noción de “ciudades creativas” han buscado promover una lógica de “clusters” o distritos creativos, como ha sucedido en la ciudad de Buenos Aires (Bayardo, 2013; Zarlenga 2023). Aquí, la dimensión territorial se encuentra al servicio de un desarrollo cultural que contribuye a la economía de la ciudad pero en términos macroeconómicos (principalmente en clave de valor agregado y comercio exterior) y no se preocupa por la dimensión social, comunitaria, cultural y aún económica del espacio microterritorial o barrial, dado que los actores hacia los cuales se dirigen tales políticas no son los habitantes o vecinos sino la ciudad “creativa” como marca o identidad o alguno de sus sectores como destino turístico y comercial. Como indica Bustamante (2011), se trata de una lógica en la cual se desplaza a la cultura comunitaria y las iniciativas culturales no lucrativas, cuyos ciudadanos son apenas considerados como consumidores. Los testimonios recogidos en las mesas de diagnóstico y en el trabajo de campo respecto de la actividad cultural independiente apuntan en la dirección contraria, esto es, a la importancia de la vida cultural intralocal así como también hacia la relación entre los espacios culturales ubicados en distintos barrios de la ciudad, como una realidad cultural que tiene lugar fuera del centro de la ciudad y de los eventos multitudinarios. En tal sentido, un abordaje de la cultura que contemple las perspectivas y necesidades de los espacios culturales independientes exige incorporar la dimensión territorial urbana sin anudarla a la lógica de “clusters” cerrados sobre sí mismos ni vinculados únicamente al desarrollo económico, sino como áreas interdependientes y en las cuales los públicos no necesariamente se dirigen de los barrios a los centros sino que se desplazan entre los primeros, en especial luego de la pandemia.

En esta dirección, las dimensiones que emergieron a partir de las problemáticas planteadas en el eje de territorialidad durante las mesas de diagnóstico apuntan hacia la construcción de indicadores asociados con las formas de relación entre los espacios culturales independientes y de éstos con las personas que transitan el territorio, las organizaciones del barrio, sus habitantes e identidad. La dimensión económica está presente, junto con la legal, en términos de adecuación de los espacios culturales independientes al territorio en lo que respecta a los costos de alquiler y mantenimiento; y las habilitaciones necesarias para su funcionamiento. Así como la preocupación por los factores que influyen en la movilidad o caminabilidad⁹ de trabajadores/as y públicos: Infraestructura, transporte, seguridad.

A partir de estas dimensiones hemos propuesto dos índices asociados con la territorialidad. El primero de ellos —integración— busca medir el nivel de integración de los ECIA con el entorno barrial, con sus entidades y con el sector cultural afín a su actividad, a partir de considerar indicadores como el número de actividades que los espacios culturales realizan en articulación con otras organizaciones del barrio o en la vía pública y la cantidad de eventos realizados e intercambios (colaboraciones ó co-producciones) en articulación con redes sectoriales afines u otros ECIA. El segundo índice —accesibilidad— intenta medir la capacidad de éstos para brindar una oferta accesible en términos urbanos, edilicios, económicos y culturales a sus públicos e integrantes, a partir de considerar de manera combinada la proximidad de los espacios culturales a grandes avenidas, líneas de transporte público, polos gastronómicos y otras infraestructuras

9 Caminabilidad es un término que refiere a la facilidad en que un espacio ofrece para transitarlo a pie, originado en la traducción del inglés de walkability. Al respecto, véase Bezerra y Taipa (2004).

culturales, la existencia de accesibilidad edilicia para las diversas personas (baños accesibles, rampas, patios), el precio promedio de las entradas y la diversidad de su oferta cultural.

Por otro lado, la dimensión organizativa de la CI presenta una heterogeneidad que las mediciones oficiales de la actividad cultural y la lógica de clusters tienden a desconsiderar, al centrarse, como indica Bayardo (2013), en las formas comerciales y los efectos de mercado de la cultura. Si bien existen emprendimientos de tipo lucrativo entre los espacios culturales independiente, la horizontalidad y asociativismo de las formas organizativas que se dan muchas de ellas llevan a que, a diferencia de las empresas privadas, no propicien una división del trabajo tal que dé lugar a departamentos contables, de marketing o administración específicos, sino que dichas tareas son emprendidas en gran medida por los propios artistas o productores culturales. Para las políticas públicas, esto plantea desafíos en términos de la gestión cultural que supone pensar alternativas de profesionalización que contemplen tanto actividades organizadas e institucionalizadas como tensiones con “prácticas y formaciones de tipo informal, no formal y no reglado” (Bayardo, 2009: 5). Asimismo, la necesidad de articular múltiples fuentes de ingreso (actividad gastronómica, subsidios, venta de bebidas, etcétera) que tienen los espacios culturales independientes no sólo habla de su fragilidad económica sino que agrega una complejidad que desafía el abordaje normativo por parte del Estado a la hora de habilitar y regular su actividad, en tanto exige la elaboración de figuras jurídicas que se adecuen a esta complejidad.

Esta situación plantea una serie de desafíos para construir indicadores que atiendan a la especificidad y escala de los modos en que se organizan los espacios culturales independientes. En este sentido, derivadas de las problemáticas organizativas planteadas en las mesas de diagnóstico con el sector, emergieron una serie de dimensiones vinculadas con la compleja relación entre modos de organización, la figura legal e identidad de los ECIA; cuestiones relativas a la profesionalidad en su gestión, y aspectos vinculados con su sostenibilidad económica. Estas dimensiones nos permitieron avanzar en la construcción de índices que tuvieran en cuenta la especificidad y escala del sector para dar cuenta de sus niveles de profesionalidad (prestando atención a la adecuación de las herramientas de gestión, el equipamiento del espacio y el perfil del equipo de trabajo a las finalidades del espacio) como así también sus modelos de gestión (incluyendo indicadores que permiten entender la relación entre formas de sociabilidad, marco normativo, toma de decisiones y gestión económica) y vulnerabilidad económica (a partir de indicadores que miden el riesgo de cierre de los espacios como las condiciones de propiedad y el valor del suelo, el grado de diversificación de sus ingresos, o la proporcionalidad de sus gastos en relación con sus ingresos).

Tercero, los ECIA pusieron claramente de manifiesto que la temática del trabajo resulta una de las más complejas y difíciles de resolver, dada la diversidad de situaciones de precariedad e informalidad que históricamente se han desplegado en la cultura. Pese a que las realidades laborales del sector cultural ya desde hace algunos años han sido reconocidas en la región como precarias e inestables (García Canclini 2015; Hualde, Guadarrama y Lopez 2016; Mauro 2018; Quiña 2018) y que recientemente la pandemia ha contribuido a poner de manifiesto en la escena pública dicha precariedad (Guadarrama et al. 2021; Quiña 2023), los instrumentos de medición adoptados, por caso, para el empleo cultural, no consideran que los altos índices de multiempleo llevan a que una

importante porción de quienes trabajan en el sector obtengan la mayor parte de sus ingresos fuera de él, así como tampoco la falta de seguro social y cobertura de salud como realidades extendidas en especial en el ámbito independiente. Intervenciones como la del INAMU, organismo creado por la Ley Nacional 26.801 para promover la actividad musical, que avalan modalidades de trabajo musical sin contratación formal que garantice, por ejemplo, cobertura de salud para quien realiza el espectáculo, exigen ser balanceadas con otras que contemplen sus realidades laborales específicas en pos de mejorar las posibilidades profesionales y de crecimiento artístico para quienes viven de su trabajo en él.

Las dimensiones emergentes de las mesas de diagnóstico sobre la problemática laboral apuntaron a entender la compleja relación entre la profesionalización y la retribución cultural; los modelos de contratación y condiciones laborales, como así las formas de propiedad de los ECIA. Estas dimensiones nos permitieron proponer índices que buscaran medir la proyección y sostenibilidad laboral de esta clase de espacios. La proyección laboral refiere a la capacidad de los espacios culturales independientes para ofrecer oportunidades laborales proyectables y de carrera para profesionales, técnicos y artistas, medible a partir de arreglos, formas de contratación, división de tareas y oportunidades laborales ofrecidas. Por su parte, la sostenibilidad laboral, remite a la capacidad de los espacios para garantizar las contrataciones e ingresos de profesionales, técnicos y artistas, medible a partir de la relación entre la cantidad y tipo de fuentes de ingresos de los espacios y los arreglos y remuneraciones laborales.

Por último, los resultados alcanzados en cuanto a la programación que caracteriza a los ECIA exigen recuperar su dimensión identitaria y barrial más allá de la dimensión económica y administrativa de la grilla anual, identificando asimismo los públicos a que se dirige dicha programación, a su vez en tensión entre el polo de la sostenibilidad económica (o comercial) y el de la identidad y la apuesta estética (artística). En atención a ello, el desafío a este respecto consiste en comprender de qué manera(s) los ECIA construyen mediante su programación artística un equilibrio entre su identidad como espacio cultural, su pertenencia barrial, su carácter asociativo o comunitario, por un lado, y su rol como parte de circuitos artísticos legitimados, necesidades de recaudación y sostenibilidad económica, por otro, en una permanente búsqueda que la distingue de los esquemas de programación de los grandes espacios céntricos y las salas estatales.

Estas problemáticas y desafíos discutidas en las mesas de diagnóstico se plasmaron en dimensiones que buscaron abordar la especificidad, finalidad, formas y carácter estético-político de la programación de los espacios culturales independientes. Con esta mirada diseñamos índices que buscan abordar, por un lado, la diversidad de la oferta cultural independiente, a partir de indicadores como los géneros y disciplinas programadas, el tipo de actividades que realizan (presentaciones, formación, cursos, festivales, etcétera), y la diversidad de públicos para los que se programa (infancias, adultos/as mayores, identidades disidentes). Por otro, el índice de movilidad cultural que entre otros aspectos, busca medir la capacidad de los espacios para promover, formar, producir y difundir artistas y propuestas emergentes, medible a partir de la existencia de estrategias para la promoción de artistas y grupos noveles, el apoyo a proyectos de formación (residencias, workshops, laboratorios) y a producciones a estrenar en el espacio.

Conclusiones

En el presente trabajo nos hemos propuesto identificar algunos elementos de la dinámica cultural independiente que creemos resultan claves para la construcción participativa de indicadores de su actividad, por un lado reconociéndola como un ámbito fundamental para la diversidad cultural que asimismo aporta a la participación ciudadana y el fortalecimiento del tejido social y, por otro, entendiendo que los indicadores representan una herramienta sumamente pertinente para la toma de decisiones, tanto en materia de políticas públicas como para las organizaciones del propio sector. Los actores convocados a tal efecto, cuatro asociaciones colectivas que nucleaban clubes de música, centros culturales y salas de teatro independiente de la ciudad de Buenos Aires, nos permitieron reconocer de qué manera y en diferentes dimensiones los espacios culturales independientes participan de una dinámica que presenta lógicas y características divergentes respecto de la realidad cultural relevada por los organismos oficiales así como abordada desde las políticas públicas, lo cual identificamos sobre cuatro ejes principales. El primero destaca la necesidad de reconocer la inscripción territorial de la actividad cultural independiente en el nivel micro local; el segundo, la heterogeneidad de su organización y sus necesidades de profesionalización; el tercero destaca la necesidad de reconocer las dinámicas laborales de multiempleo y precariedad en base a las cuales se sostienen los ECIA y; el cuarto, las características fuertemente identitarias de su programación y la apuesta política que ésta representa.

Entendemos que estos elementos son insumos fundamentales para construir índices e indicadores que sean efectivamente valiosos para los ECIA, así como también para el diseño de políticas públicas en la materia que contemple la realidad cultural más allá de la lógica de las grandes industrias, los festivales internacionales y los espectáculos multitudinarios, en procura de fomentar una verdadera descentralización de la cultura con potencial para promover manifestaciones culturales y artísticas diversas en la ciudad de Buenos Aires.

Esto nos lleva a enfrentarnos a nuevos interrogantes: ¿están los actores institucionales dispuestos a modificar las formas en que se mide la actividad cultural en la actualidad?; ¿en qué medida los ECIA reflejan la multiplicidad de los actores involucrados?; ¿cómo es posible en un contexto de creciente desigualdad regional y urbana promover iniciativas culturales que democratizen la participación cultural frente a la masividad de las industrias creativas concentradas?; ¿existen alternativas jurídicas viables para las relaciones laborales del sector sin que representen una retracción de derechos para quienes trabajan en él? Estas son algunas preguntas a las que nos ha conducido la pesquisa y que creemos que representan desafíos intelectuales ineludibles si no aceptamos el abandono de la actividad cultural en su conjunto a las lógicas hegemónicas del mercado global de la cultura. Esperamos que estas páginas abonen otras miradas críticas que contribuyan a preguntarnos cómo podemos promover caminos más participativos, diversos y justos en el arte y la cultura de nuestra región.

Referencias

Arias, F. (2010). Los nuevos desafíos para los sistemas de información cultural. *Indicadores culturales 2010*, 108-112.

Bayardo, R. (2009). Los gestores culturales: nuevos profesionales en el sector cultural, *Summa Humanitatis* 3 (1). https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/summa_humanitatis/article/view/2327

--- (2010). Aportes al debate sobre los indicadores culturales. *Indicadores culturales 2010*, 201-209. <https://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores2010/Aportes%20al%20debate%20sobre%20los%20indicadores%20culturales%20Rubens%20Bayardo.pdf>

--- (2013). Políticas culturales y economía simbólica de las ciudades: “Buenos Aires, en todo estás vos,” *Latin American Research Review*, 48, 100–128. <http://www.jstor.org/stable/43670144>

Bezerra, B. y Taipa, S. (2004). La “caminabilidad” de las ciudades como un reflejo del desarrollo sustentable, *Avances en Energías Renovables y Medio Ambiente*, 8 (1), 93-98. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/81609>

Bosisio, W. (2009). Información para el diseño y gestión de políticas públicas en cultura. *Indicadores Culturales 2009*, 219-228. <https://untref.edu.ar/uploads/Indicadores%20Culturales%202009.pdf>

Bustamante, E. (2011). “¿La creatividad contra la cultura?” En: Albornoz, Luis A. (Ed.) *Poder, medios, cultura. Una mirada crítica desde la economía política de la comunicación* (pp. 139-153). Paidós.

CEPAL y OEI (2021). *La contribución de la cultura al desarrollo económico en Iberoamérica*. En: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/47444/1/S2100762_es.pdf

Chevallier, J. y Buckles, D. (2009). *SAS 2 : Guía para la investigación colaborativa y la movilización social*. Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo.

Cinti, T.; Cooke, P. y Lazzeretti, L. (2008). *Creative cities, cultural clusters and local economic development*. Edward Elgar Publishing.

García Canclini, N. (2015). Creativos, Precarios, y Nuevas Formas de Interculturalidad. *EtnoAntropología*, 3 (2), 1–14. <https://doi.org/10.1473/197>

Getino, O. (2008). *El capital de la cultura: Las industrias culturales en la Argentina*. Ediciones Ciccus.

Gonzalez Bracco, M. (2013). “¿La porteñidad en riesgo de extinción? Vecinos de la Ciudad de Buenos Aires en defensa de la identidad barrial”, *Bifurcaciones* 12, 1-12. <http://bifurcaciones.cl/2013/03/la-portenidad-en-riesgo-de-extincion/>

Guadarrama Olivera, R.; Bulloni Yaquinta, M. N.; Segnini, L.; Quiña, G.; Pina, R. y Tolentino, H. (2021). América Latina: Trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia, *Revista Mexicana de Sociología*, 83 (núm. especial, septiembre 2021), 39-66. http://mexicanadesociologia.unam.mx/docs/vol83/num_esp2/v83ne2a2.pdf

Hantouch, J. y Sánchez Salinas, R. (2018). *Cartografía de un sector movilizad*. RGC Libros.

Horowitz, H. (1981). The Unesco Framework for Cultural Statistics and a Cultural Data Bank for Europe, *Journal of Cultural Economics*, 5, 1–17. <https://doi.org/10.1007/BF02221367>

Hualde, A., Guadarrama, R. y López, S. 2016. Precariedad laboral y trayectorias flexibles en México: un estudio comparativo de tres ocupaciones, *Papers Revista de Sociología* 101 (2): 195-221. <https://doi.org/10.5565/rev/papers.2188>

Mariscal, José Luis y Zanini Marissa (2021) “Mapeo de los observatorios culturales en Iberoamérica: revisión desde la gestión cultural” *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 6 (11). <https://doi.org/10.32870/cor.a6n11.7408>

Mauro, K. 2018. “Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño”, *Pilquen* 21, 38-48. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347560923005>

Ortega Sanchez, Karla Marlene (2019) “Indicadores culturales: un desafío conceptual y procedimental” En José Luis Mariscal Orozco y Úrsula Rucker (Eds.) *Los conceptos claves de la gestión cultural* (pp. 187-204). Santiago de Chile: Ariadna.

Pfenniger, Mariana (2004) “Indicadores y estadísticas culturales. Un breve repaso conceptual” *Boletín GC*, 7. Recuperado de: <http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/handle/123456789/2071>

Quiña, G. (2018). “Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente”, *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo* 22 (37): 197-220. http://alast.info/relet_ojs/index.php/relet/article/view/333/251

---. (2023). Scenes of precarity: Conditions, dynamics and challenges for the post-pandemic future of cultural labour in Argentina, *International Journal of Cultural Studies* 0(0). <https://doi.org/10.1177/13678779231195644>

Rausell, Paul (2023) “Definiendo los sectores cultural y creativo en términos estadísticos” Working Paper series 3.08, ECONCULT, <https://www.uv.es/coursegsm/CCS.pdf>

Scott, A. J. (2010). Cultural economy and the creative field of the city, *Geografiska Annaler Series B, Human Geography* 92 (2):115-30. <https://www.jstor.org/stable/40835412>

Serbia, J. M. y Bosisio, W. (2006). Sistemas de información cultural de Argentina. Aspectos metodológicos del caso “Mapa Cultural del Argentina”. *Hologramática*, 3 (5), 43-61. https://www.cienciared.com.ar/ra/usr/3/206/n5_v3_pp43_61.pdf

UNESCO (1982). *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. Fondo de Cultura Económica.

Zarlenga, M. I.; Cassini, S.; Quiña, G. M.; Benzaquén, A. (2019) Culturas Independientes: caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo en la ciudad de Buenos Aires. 2018-2019. Disponible en: https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/informe_final_culturas_independientes_2019.pdf

Zarlenga, M.I.; Matthiess, A.; Sánchez Salinas, R. (2021, 29 de septiembre). What is an Independent Art Organization? Ponencia presentada en XVIII Congreso Internacional FOMERCO 2021, Brasil.

Zarlenga, M. (2023). Conflictos valorativos en torno a las políticas de regeneración cultural urbana. El caso del Distrito de Diseño de la ciudad de Buenos Aires analizado desde la sociología pragmática. En Zamorano, M. (Ed.). *Tramas de las Políticas Culturales en Argentina* (pp. 247-267). RGC Ediciones.