

CUADERNOS DEL INSTITUTO  
Investigación y Experimentación en  
**ARTE Y CRÍTICA**

ISSN 2591-6297



Nº 12 – Julio de 2024

**CULTURA DE DATOS: MÉTODOS Y HERRAMIENTAS  
DE INVESTIGACIÓN EN ARTE Y CULTURA**

Coord. Rafael Cruz



**Universidad Nacional de las Artes (UNA)**

**Área Transdepartamental de Crítica de Artes (ATCA) “Oscar Traversa”**

**Decano: Sergio Ramos**

**Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC)**

**Directora: Mónica Kirchheimer**

Apoyo técnico: Área de Publicaciones de ATCA

Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

ISSN 2591-6297

Nº 12 – Julio de 2024

Buenos Aires, Argentina

Imagen de portada: Fotografía por Maurice Jarnoux, André Malraux seleccionando fotografías para el Museo Imaginario, 1947



**CUADERNOS DEL INSTITUTO**  
Investigación y Experimentación en  
**ARTE Y CRÍTICA**

Nº 12– Julio de 2024 – ISSN 2591-6297

**Tema de Cuaderno:**

**CULTURA DE DATOS: MÉTODOS Y HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN EN ARTE Y CULTURA**

Coord. Rafael Cruz

**ÍNDICE**

Introducción. RAFAEL CRUZ.....	pág. 4
Un mapa del teatro documental latinoamericano: desafíos del trabajo con datos (estructurados) en humanidades. PAMELA BROWNELL Y DENISE COBELLO.....	pág. 6
Relevamiento y diagnóstico de los espacios culturales de base social comunitaria de la Comuna 4 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. LAURA ISABEL ROMERO Y MARÍA SOLEDAD RAFFA.....	pág. 25
Análisis de oferta, infraestructura y alcance de Bibliotecas Populares del Departamento San Jerónimo en la Provincia de Santa Fe. MAURO MAXIMILIANO CHINELLATO....	pág. 34
Con bombos y platillos: La expresión murguera como medio de integración social. JORGE PABLO REBOLLEDO.....	pág. 44
¿Quién hace arte? Un análisis de libros didácticos de nivel secundario en Brasil. VINÍCIUS STEIN.....	pág. 52



## Introducción

Rafael Cruz

Desde 2018, el programa de extensión "Indicadores en Arte y Cultura" del Área Transdepartamental de Crítica de Artes ha apoyado a estudiantes, investigadores, emprendedores, docentes y gestores públicos en el desarrollo de sus proyectos e iniciativas artísticas, culturales y creativas con un enfoque metodológico sólido. Este espacio se ha consolidado como un punto de encuentro e intercambio, en el que se han compartido conocimientos, experiencias y herramientas enfocadas en la construcción y aplicación de indicadores dentro del ámbito del arte y la cultura. A través de este enfoque, buscamos fortalecer el desarrollo y la gestión de proyectos, dotando a los participantes de las herramientas necesarias para evaluar, caracterizar, medir y analizar los resultados de su trabajo.

En 2021, fruto de estos intercambios, surge el grupo de estudios "Cultura de Datos: Métodos y herramientas de investigación en arte y cultura", integrado por egresados del programa y enmarcado en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC), operando en modalidad virtual. Mediante reuniones, debates y actividades colaborativas, se promueve el intercambio de ideas y la generación de nuevas perspectivas en la investigación de este campo.

La modalidad virtual ha permitido la participación de integrantes desde distintas ubicaciones geográficas —Argentina, Brasil y Portugal—, enriqueciendo aún más nuestras discusiones e intercambios.

Durante el ciclo 2021-2023, se realizaron investigaciones en diversas disciplinas, cuyos resultados y avances iniciales se recopilan en este volumen, mostrando la diversidad de trayectorias y temáticas de nuestros investigadores.

El primer artículo, escrito por Pamela Brownell y Denise Cobello, presenta el "Mapa colaborativo del teatro documental latinoamericano", un proyecto en desarrollo que busca compilar, organizar y compartir información sobre la historia de las prácticas documentales en el teatro latinoamericano desde los años sesenta. Las autoras explican el proceso de creación de una base de datos que sistematiza la información sobre las obras teatrales y su presentación visual en un mapa interactivo.

Asimismo, se reflexiona sobre los desafíos y oportunidades del trabajo con datos, especialmente estructurados, en el campo de las humanidades. El artículo explora las implicaciones y beneficios de los enfoques basados en datos para la investigación teatral, y destaca las nuevas perspectivas que se abren al recopilar y analizar sistemáticamente información en este ámbito.

Con enfoque territorial, Laura Romero y Soledad Raffa abordan un relevamiento de centros culturales en la Comuna 4 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (La Boca, Barracas, Parque Patricios y Nueva Pompeya), buscando desarrollar indicadores y metodologías de análisis de datos para ofrecer un diagnóstico actualizado de los espacios culturales comunitarios de esta zona urbana.

Sobre la temática de libros y lectura, Mauro Chinellato presenta un panorama de metodologías y examina las posibilidades y limitaciones de las herramientas y métodos utilizados para analizar una encuesta en los establecimientos reconocidos por la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (CONABIP) en el departamento San Jerónimo, provincia de Santa Fe. Se



enfoca en tres aspectos principales: características y servicios de las bibliotecas, adaptación al entorno digital y sostenibilidad y vínculos con la comunidad y las escuelas.

Jorge Rebolledo aborda la integración social a través de prácticas artísticas comunitarias, centrandó su análisis en el proyecto "Con bombos y platillos: La expresión murguera como medio de integración social". Destaca la importancia de este tipo de arte comunitario para fomentar la participación activa y fortalecer lazos comunitarios, además de planificar y diseñar métodos de evaluación para analizar sistemáticamente los resultados y el impacto del proyecto.

Finalmente, Vinicius Stein realiza un análisis textual sobre la incidencia de artistas y grupos artísticos en los libros de texto de educación secundaria en Brasil, identificando qué nacionalidades, identidades de género, etnias y modalidades de creación artística son más visibles o invisibilizadas en estas publicaciones.

Finalmente, quiero expresar mi profundo agradecimiento a los autores y autoras que participaron en esta iniciativa. En nombre de nuestro equipo, agradezco a todas las personas que han hecho posible nuestro trabajo, integrando la extensión y la investigación en los debates metodológicos. Un reconocimiento especial para Diego Caramés, Elena Mancinelli, Feda Baeza, Gastón Cingolani, Manuela Güell, Marita Soto, Mónica Kirchheimer y Sergio Ramos, cuya confianza, generosidad y apoyo han sido fundamentales.

Esperamos que este Cuaderno sirva como punto de partida para más encuentros y colaboraciones entre lenguajes, técnicas y prácticas, para seguir explorando, reflexionando y enriqueciendo nuestras prácticas y experiencias.



## Un mapa del teatro documental latinoamericano: desafíos del trabajo con datos (estructurados) en humanidades<sup>1</sup>

Pamela Brownell y Denise Cobello

### Presentación

El presente artículo tiene como punto de partida la presentación del *Mapa colaborativo del teatro documental latinoamericano*, un proyecto que estamos desarrollando actualmente destinado a reunir, sistematizar y socializar información vinculada al tema de investigación que tenemos en común: la historia de las prácticas documentales en el teatro de la región desde los años sesenta. El proyecto consiste en la creación de una base de datos para organizar la información de las obras teatrales relevadas y visualizarla en un mapa. En el marco de las temáticas que discute nuestro Grupo de Estudios, y sobre la base de la presentación de esta experiencia, nos proponemos hacer algunas reflexiones sobre las especificidades, desafíos y oportunidades del trabajo con datos –en particular, datos estructurados– en las humanidades.

Aquí cabe hacer una precisión semántica. Si bien toda práctica científica se basa en *datos*, de una u otra manera, y las ciencias humanas no son una excepción, este no resulta un término tan frecuentemente utilizado por quienes hacemos trabajo humanístico para describir nuestras investigaciones. Nos dedicaremos a esto más adelante, pero queremos mencionarlo antes de avanzar, imaginando que tal vez el hecho de que el trabajo con datos aparezca mencionado como un desafío puede requerir alguna aclaración para lectores provenientes de otros ámbitos. Los estudios teatrales, marco en el que nos desempeñamos quienes escribimos este trabajo, son un campo interdisciplinario en creciente desarrollo cuyos marcos teóricos y metodológicos principales se vinculan con la historia del arte, la estética, la práctica escénica, la crítica literaria y algunas líneas de las ciencias de la comunicación, la sociología de la cultura y la antropología. Con una fuerte marca de la semiótica atravesando varias de estas influencias disciplinares, las investigaciones del campo tienden a privilegiar el trabajo analítico de un corpus pequeño de obras, poniendo atención a los procesos de producción de sentido sobre la base de un desglose pormenorizado de sus componentes temáticos y procedimentales y de sus contextos de producción, tanto en términos del proceso creativo en sí como de las circunstancias histórico-sociales en las que este proceso tuvo lugar. Los resultados de las investigaciones, por su parte, suelen en su amplísima mayoría tomar la forma de un texto escrito. Así, un proyecto como el que aquí nos ocupa, destinado a crear una base de datos para sistematizar grandes volúmenes de información puntual sobre distintas experiencias escénicas y a generar como producto final una visualización en forma de mapa accesible en una página web es un caso bastante inusual. Sin embargo, este tipo de trabajo es uno de los modelos habituales de trabajo en el área de las *humanidades digitales*, otro campo interdisciplinario, en este caso surgido a partir del desarrollo de las tecnologías digitales y la expansión de Internet, que abrieron el camino para nuevos tipos de producciones académicas humanísticas. El diálogo entre investigación teatral y humanidades digitales, no obstante, tiene aún escaso desarrollo.

En este trabajo, entonces, por un lado, presentaremos el proyecto del Mapa del teatro documental latinoamericano, ofreciendo algunas claves para su contextualización en la historia y la teoría teatral y dando cuenta de las preguntas de investigación en las que se basa, así como de las nuevas preguntas que se están desprendiendo del propio proceso de trabajo con la base de datos. También reseñaremos algunos aspectos básicos de la plataforma en la que se

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo fue presentada en el X Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado, organizado por la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP) y la Universidad de Catamarca en octubre de 2021.



basa el proyecto: Heurist, un sistema de administración de datos de investigación diseñado especialmente para las humanidades. Por último, relevaremos algunas de las discusiones que se dan en el campo de las humanidades digitales respecto del trabajo con datos, reflexionando sobre las oportunidades que abre esta perspectiva tanto para delinear un nuevo tipo de investigación teatral como para encontrar modelos de gestión de datos en línea con una política de datos abiertos que, hasta el momento, no resulta fácilmente aplicable en nuestro ámbito.

### **Hacia una historia del teatro documental: disparadores del proyecto**

Para explicar de dónde surge la idea de hacer este mapa, debemos comenzar por hacer algunas breves puntualizaciones respecto del teatro documental latinoamericano y lo que sabemos y no sabemos de su historia. En principio, la propia definición del término es problemática, pero digamos muy en general que, dentro del gran conjunto del teatro contemporáneo occidental de sala, llamamos teatro documental a un conjunto heterogéneo de experiencias escénicas que, textual, paratextual o metatextualmente —es decir, en las obras mismas, en sus programas de mano, páginas web, etcétera, o en las declaraciones de sus creadorxs—, dan cuenta de un interés por documentar la realidad de alguna persona, grupo, situación, tema o acontecimiento histórico y que, para hacerlo, se sirven de materiales y técnicas documentales. Muy esquemáticamente, podemos decir que se identifican dos períodos de auge de estas prácticas en la historia teatral reciente: el primero, en torno de los años sesenta y setenta, y el segundo, desde los primeros años dos mil. Como señala Attilio Favorini (1990), existe un *impulso documental* que está presente desde siempre en el teatro y que puede identificarse ya en una obra como *Los persas* de Esquilo y en todo el drama histórico del siglo XIX. Pero es a comienzos del siglo XX con el trabajo de Erwin Piscator en Alemania que este impulso comienza a tomar *forma documental*. En su búsqueda de ampliar las posibilidades de agitación política del teatro, Piscator comenzó a indagar en la utilización de materiales documentales. En *A pesar de todo* (1925), que él mismo define como un “drama documental” (Piscator, 1957: 62), combinó material fílmico y fotografías originales de la Primera Guerra Mundial con la actuación de un gran elenco que recreaba distintos episodios violentos de los años inmediatamente precedentes. Sin embargo, aunque esta obra constituye un antecedente fundacional, será recién años después que la idea de un teatro documental realmente se consolidará. Entre tanto, también debe sumarse a esta genealogía el trabajo de Bertolt Brecht, quien profundizó la exploración de modelos dramáticos que se alejaban de las convenciones del drama moderno y la herencia aristotélica y cuyas propuestas escénicas y políticas son fundamentales para entender los desarrollos del teatro documental posterior.

En los años sesenta, hubo un boom del documentalismo teatral, cuyo epicentro estuvo también en Alemania, pero que tuvo una gran irradiación internacional, articulándose con la compleja trama de transformaciones estéticas y políticas que el campo artístico comenzaba a atravesar en esas décadas. El referente ineludible de ese período y de la consolidación del teatro documental como tendencia reconocida dentro de la historia teatral es el dramaturgo Peter Weiss, quien se volvió una figura sumamente influyente a partir de obras canónicas como *La investigación* (1965), basada en los testimonios de los juicios a los responsables del campo de concentración de Auschwitz, y de sus *Notas sobre el teatro documental* (Weiss, 1976), un breve manifiesto que define claros lineamientos para el trabajo artístico y político en esta nueva forma teatral. Tanto unas como otras tuvieron amplia difusión en Latinoamérica, dando lugar a una gran recepción productiva por parte de dramaturgxs, directorxs y grupos locales que también estaban buscando nuevas formas de acción política a través del teatro. Entre los referentes del teatro documental latinoamericano del período se destaca especialmente el dramaturgo mexicano Vicente Leñero, con obras como *Pueblo Rechazado*



(1968), *Los albañiles* (1969), *Compañero* (1970) o *El juicio* (1971) y también diversos grupos que se acercaron a este incipiente género desde estrategias de creación colectiva, como el argentino Libre Teatro Libre, que creó obras como *El asesinato de X* (1970), *Contratanto* (1972) y *El fin del Camino* (1974). Todas estas obras de la época buscaron vehiculizar distintos reclamos obreros, rescatar figuras históricas o denunciar situaciones de injusticia social o crímenes políticos mediante la reelaboración de material documental, a partir del cual se creaban los textos que eran luego representados por actores y actrices (cfr. Bravo Elizondo, 1982, Freire, 2007, De Toro, 1987 y Garzón Céspedes, 1978). Pese a la gran ebullición de estas experiencias en los sesenta y setenta, estas fueron progresivamente perdiendo visibilidad, al igual que sucedió con el propio término “teatro documental”.

Haciendo un salto hacia los inicios del siglo XXI, encontramos un nuevo auge del teatro documental que se verifica a nivel internacional y que muestra características propias. Diversos trabajos críticos señalan las diferencias de estas propuestas respecto de las anteriores, refiriéndose a ellas como un *nuevo teatro documental* o *teatro neo-documental* (ver Hernández, 2021 y Kempf y Moguilevskaia, 2013, entre otros). También han sido estudiadas como parte de un teatro *de lo real* (Sánchez, 2007; Martín, 2012), que no solo alude a hechos reales, sino que tiende a presentar documentos y personas reales directamente en escena. Otra de las claves distintivas de esta nueva corriente es la centralidad que adquiere lo (auto)biográfico como guía y motor de lo documental. Esta tendencia tiene destacados representantes latinoamericanos, entre los que sobresale el trabajo de las argentinas Vivi Tellas y Lola Arias, que son las artistas a las que las autoras de este trabajo venimos dedicando nuestras investigaciones (cfr. Brownell, 2021; Cobello, 2021). Comentamos, a continuación, un poco sobre su trabajo a modo de ejemplo del tipo de propuestas que caracteriza el nuevo teatro documental.

Vivi Tellas es una directora y curadora teatral argentina que ha tenido un rol fundamental en la consolidación del auge de las prácticas documentales y biográficas en la escena argentina de las últimas dos décadas. Reconocida ya desde los inicios de su carrera como figura del *under* porteño de los ochenta (principalmente, por su trabajo como performer y como una de las creadoras del conocido grupo Las Baybiscuit), Tellas ha tenido una prolífica actividad en la dirección de puesta en escena y también, desde distintos roles institucionales, generó múltiples proyectos originales que marcaron fuertemente la escena local contemporánea. En este sentido, cuando en el año 2001 llegó a la dirección artística del Teatro Sarmiento –uno de los teatros públicos de la Ciudad de Buenos Aires– propuso un primer proyecto de programación basado en la invitación a dramaturgxs y directorxs a crear una obra a partir de la vida de una persona viva. Dio al ciclo el nombre de “Biodrama”, acompañado del subtítulo “Sobre la vida de las personas”. En paralelo, en su trabajo de dirección realizado en su estudio personal y en algunas salas pequeñas del circuito independiente, desarrolló una respuesta personal a la consigna que proponía a otrxs en el Sarmiento. Así surgió un proyecto al que originalmente llamó “Archivos” y que identificó como teatro documental en un momento en el que el término no tenía ninguna visibilidad en la escena local. La característica principal del proyecto fue trabajar en escena con intérpretes no profesionales, comenzando por su mamá y su tía –en *Mi mamá y mi tía* (2003)– y continuando con profesores de filosofía, instructores de manejo, guías, disc jockeys y muchas personas más, junto a las cuales desarrolló un modelo de trabajo documental basado tanto en su presencia escénica como en la indagación de sus archivos personales y sus universos laborales y familiares (cfr. Tellas, 2017). Tanto este modelo particular de trabajo documental, como las consignas generales que planteó en el ciclo curatorial que inauguró el Proyecto Biodrama y la creación del término *biodrama* han tenido una gran recepción productiva, funcionando como multiplicadores de una tendencia hacia lo





(auto)biográfico y documental que comenzaba a verificarse en la escena internacional y que es contemporánea de fenómenos afines en otros ámbitos del arte y la cultura.

Lola Arias, por su parte, forma parte de un grupo de artistas argentinos que abona el Proyecto Biodrama de Tellas desde los primeros años de su desarrollo y contribuye a consolidar este interés de la escena por el teatro documental que se despliega con fuerza desde los primeros 2000. Desde el 2007, con el estreno de sus primeros trabajos autobiográficos y creaciones en colaboración con Stefan Kaegi, miembro del colectivo alemán Rimini Protokoll, la obra de Arias indaga lo documental en el cruce con procedimientos provenientes de la performance y otras artes. En 2009, con el estreno de su obra *Mi vida después*, su búsqueda se profundiza. Este espectáculo, concebido para el ciclo Biodrama del Teatro Sarmiento, recorrió más de veinte países, estuvo en cartel en Buenos Aires durante cuatro años consecutivos y en gira durante diez años. Esta obra, referente modélico de las nuevas formas de teatro documental, aborda la vida de seis actores nacidos durante la última dictadura cívico-militar argentina que reconstruyen la historia de sus padres a partir de fotos, cartas, grabaciones, ropa, testimonios, entre otros de los variados documentos que sirven de disparador para la creación y que son utilizados en escena. Desde 2008 Arias realiza creaciones propias y en colaboración con otros artistas que son programadas en teatros nacionales e internacionales. Ejemplo de esto son las obras *Airport Kids* (2008), *Familienbande* (2009), *That enemy within* (2010), *El año en que nació* (2012) o *Melancolía y manifestaciones* (2012). Surge, desde entonces, un creciente trabajo en particular con la escena alemana, impulso que desde 2016 se transforma en una colaboración regular para el Teatro Gorki y que le permite desarrollar proyectos como *Audición para una manifestación* (2014), *Atlas del Comunismo* (2016) o *Futureland* (2019). Las características principales de su trabajo se centran en el interés por el cruce de lenguajes y medios, un renovado uso de archivos y testimonios en escena, un particular trabajo con intérpretes no profesionales y la creación de dispositivos escénicos que dialogan con las lógicas de la industria cultural. A través de procedimientos que ponen en crisis la representación explora el pasado reciente y recupera discusiones de actualidad como la memoria de la dictadura argentina a partir de los hijos, la guerra de Malvinas, la crisis del 2001, el comunismo y la reunificación alemana, la crisis de los refugiados en Europa, entre otros.

Al comparar las experiencias de uno y otro período, se suele distinguir que las obras documentales de los sesenta y setenta tenían una vocación de acción política más explícita y directa, generalmente ligada a una intención de denuncia, en tanto que las actuales se acercan a lo político desde una actitud de interrogación, de puesta en debate, de práctica memorialista, iluminando zonas de lo micropolítico vinculado a lo personal. A su vez, mientras las primeras se caracterizaban por ser representadas por actores, en las del siglo XXI es muy frecuente el trabajo con intérpretes no profesionales en escena. Por otra parte, en general prima una sensación de que hay una desconexión entre ambas etapas: es decir, que quienes hacen teatro documental hoy no parten de recuperar las experiencias previas y hasta directamente las desconocen. En este sentido, Derek Paget (2009) habla de una *broken tradition* –una tradición interrumpida o quebrada– del teatro documental, en la cual sus reparaciones periódicas tienen más la forma de *redescubrimientos* que de *recuperaciones*; algo sobre lo cual se preguntan también Kempf y Moguileskaia (2013) desde el título de su libro: *Le Théâtre néo-documentaire: résurgence ou réinvention?* En la breve síntesis histórica presentada hasta aquí, nosotras reproducimos también esta idea de la desconexión, ya que es lo que surge del estado actual de la cuestión. Sin embargo, es realmente muy poco lo que se ha estudiado a este conjunto de obras de uno y otro período desde una perspectiva comparada como para poder establecer distinciones generales y también es muy insuficiente el relevamiento existente de las experiencias documentales realizadas en distintos puntos del país y la región, por lo que lo que aparece como una desconexión entre ambos momentos de



visibilidad del teatro documental puede deberse, en realidad, a un desconocimiento de prácticas relevantes que han servido de puente entre ambos momentos.

### **El Mapa del Teatro Documental Latinoamericano y la plataforma Heurist**

La idea de armar un mapa del teatro documental latinoamericano desde los años sesenta surge, así, con el propósito de hacer un aporte al desarrollo de una historia del teatro documental contemporáneo, buscando constituirse en una plataforma para plasmar ese relevamiento necesario de casos y ofreciendo también herramientas para sistematizar algunos ejes de análisis específicos que nos permitan hacer una crítica comparada de cómo se ha trabajado *lo documental* en las artes escénicas en distintos períodos, lugares y por parte de distintos artistas. Por eso imaginamos armar una base de datos que sustente ese relevamiento y que nos permita, en particular, mapear aquello que vayamos relevando. Afortunadamente, hoy existen herramientas digitales accesibles que ayudan a llevar adelante esta tarea y a sumar nuevas metodologías de análisis de datos a partir del procesamiento informático. En nuestro caso, estamos usando Heurist, una plataforma de código abierto desarrollada en la Universidad de Sydney (ver [heuristnetwork.org](http://heuristnetwork.org)) por un equipo a cargo de Ian Johnson, arqueólogo y especialista en sistemas, que diseñó una base de datos adecuada a las necesidades de la investigación en humanidades. Esta contempla la posibilidad de integrar datos heterogéneos, incorporar márgenes de incertidumbre y autogestionar la construcción de la base, permitiendo modificarla a medida que avanza la investigación sin necesidad de recurrir a programadores. Además, integra las funciones de registro de datos con las de visualización y publicación: es decir, permite armar y cargar la base de datos, visualizar sus contenidos en forma de mapas, líneas de tiempo, redes, entre otras opciones, y crear una página web desde la misma plataforma para compartir sus contenidos y realizar búsquedas.

Para describir la estructura de nuestra base de datos, podemos decir que esta se organiza en diferentes tipos de registro: personas, lugares, grupos, entre otros. Cada tipo de registro tiene una ficha diferente para la carga de información y la plataforma Heurist ya trae muchas fichas prediseñadas. En el caso de nuestro proyecto, debimos sumar la ficha correspondiente al tipo de registro principal, más específico para este proyecto, que es el de *puesta en escena documental*. Aunque aún seguimos haciendo ajustes en la estructura –permitir esto es una gran ventaja de Heurist–, los campos a completar para cada registro se agrupan en cinco categorías: dos más generales que contienen información básica sobre la puesta en escena a registrar, como las personas que participaron, los lugares de realización, la organización o institución que las produjo, etc.; otras dos para anexar materiales paratextuales y remitir a diversas fuentes y textos críticos (como artículos, páginas web o libros asociados a estas obras), y una más específica para caracterizar el tipo de trabajo documental realizado antes y durante la puesta.

En cuanto a la exploración de la base, sobre el conjunto de registros cargados, el sistema permite realizar selecciones a partir de múltiples opciones de filtrado y generar distintas visualizaciones de los registros seleccionados, como una vista detallada de cada registro, una lista del conjunto, una red de conexiones entre los distintos elementos y la opción que más nos interesa, que es su representación cartográfica y temporal. Así, por ejemplo, Heurist permite ver cómo se van reflejando en el mapa las distintas experiencias escénicas documentales a lo largo del tiempo.



## Cuestiones metodológicas

En cuanto a la metodología de trabajo, en esta primera etapa del proyecto, la investigación está orientada principalmente a la construcción de la base de datos y a la generación de una dinámica de trabajo basada en esta herramienta. Se apunta a hacer una primera carga de registros priorizando el criterio de relevancia por sobre el de exhaustividad y, en la medida en que el proyecto se vaya haciendo público, se comunicará con mucha claridad que el estudio no pretende, al menos esta instancia, ser representativo respecto del conjunto de experiencias de teatro documental realizadas en la región durante el período. Se aspira, más que nada, a dar un nuevo formato al estado actual del conocimiento sobre el tema y a desarrollar un instrumento y un modelo de trabajo que pueda favorecer futuras investigaciones.

En función de su carácter tanto historiográfico como crítico, el proyecto avanza en dos dimensiones fundamentales. En primer lugar, la del relevamiento de casos, apoyada principalmente en el *análisis de fuentes documentales y bibliográficas* (programas de mano, textos dramáticos, fotos, y textos teóricos, entre otras) y en la *realización de entrevistas* a informantes clave (investigadores especializados, artistas y gestores vinculados al teatro documental). En ambos casos, se buscará identificar casos relevantes para incluir en el Mapa, avanzando hacia completar la información de cada registro según sea posible en cada caso. En segundo lugar, está la dimensión del análisis crítico de la puesta en escena, en la que tomarán mayor relevancia nociones de poética y semiótica teatral como guía de la investigación; entre ellas, el análisis de textos, paratextos y metatextos puestos en relación.

En síntesis, la base de datos apunta a ir completándose de acuerdo a tres niveles de expectativa: a) partiendo de algunos datos mínimos (título, autoría, año y lugar de estreno) requeridos para todos los registros, b) buscando ampliar los registros con información detallada sobre los responsables artísticos y técnicos de cada experiencia y c) aspirando a sistematizar, en tantos casos como sea posible, aspectos críticos específicos relativos a su modo de trabajo con el material documental, tanto en escena como durante el proceso creativo.

Mientras entendemos que es sumamente factible que, rápidamente, se logren completar muchos registros con los datos mínimos –lo que ya resulta suficiente para la generación de visualizaciones en el mapa y la línea de tiempo que pueden ser reveladoras–, entendemos que el trabajo en profundidad con la ficha de cada obra hasta el nivel más detallado será algo que tomará mucho más tiempo y que posiblemente se concrete en un porcentaje limitado de casos; en particular, en aquellos que vayan siendo puestos en foco en las investigaciones personales de quienes integramos o integren a futuro el proyecto.

Sin embargo, aún cuando el trabajo en profundidad con las fichas se haga en unas pocas decenas de casos, resulta una experiencia piloto sumamente productiva de cara al desarrollo de modo un modo de trabajo de investigación que, apoyado en las posibilidades de esta herramienta digital, permita generar conjuntos de datos que puedan posteriormente compartirse y gestionarse siguiendo los principios FAIR (*Findable, Accessible, Interoperable, Reusable*) (cfr. Wilkinson et al, 2016), abriendo un camino posible para pensar la investigación teatral en el marco de las prácticas de ciencia abierta. Aunque aquí no podemos extendernos en este punto, queremos apuntar que ese es otro de los objetivos que deseamos alcanzar con este proyecto.



## Primeras respuestas y nuevas preguntas: posibilidades y complejidades del mapeo

La idea de hacer un mapa implica, evidentemente, un énfasis en la territorialidad de los fenómenos estudiados. En nuestro caso, esto parte de imaginar que puede ser un dispositivo útil para dar visibilidad a una historia compartida en la región, para forzarnos a pensar en diálogo, desde una perspectiva supranacional, en línea con el enfoque del teatro comparado (cfr. Dubatti, 2003). Sin embargo, no presuponemos semejanzas ni asumimos diferencias en esas historias; solo intuimos que, al igual que sucede en otros planos histórico-culturales, tiene que haber vasos comunicantes, intercambios y datos contextuales compartidos entre lo sucedido en distintos puntos de América Latina en cada período. En principio, en nuestras propias trayectorias investigativas, partimos de querer superar un punto de vista “porteñocéntrico” y entramar nuestras investigaciones en un tejido que exceda los límites de Buenos Aires y también de Argentina. El mapa es, en parte, una excusa para evidenciar los sesgos y los huecos de nuestros relevamientos. Y confiamos en que también nos permitirá establecer vínculos con investigadorxs radicadxs en distintos puntos del país y la región para avanzar en el relevamiento de qué experiencias se han desarrollado en sus zonas de trabajo.

Retomando lo mencionado sobre el estado de la cuestión y el origen del Mapa, cabe decir que, además de tener la vocación de relevar tantas experiencias como sea posible, el proyecto parte de una pregunta de investigación específica: *¿Qué interrupciones y continuidades definen la historia del teatro documental en la región?* Para intentar responderla, nos interesa cruzar la variable espacial con la temporal y ubicar las experiencias documentales realizadas en distintos puntos de la región en una línea de tiempo, para ir siguiendo su desarrollo y sus momentos de mayor y menor visibilidad.

Según la información que tenemos cargada hasta el momento, esta interrupción tiene un correlato en nuestro mapa, ya que, si lo filtramos a partir de la línea de tiempo, puede verse que se destacan varias experiencias en los años sesenta y setenta, luego aparece un vacío y finalmente se ve un franco auge de experiencias en los dos mil. Pero, si bien esta visualización muestra un gran hueco entre las experiencias representativas del primer período y las del segundo, hay que decir que, como antes mencionamos, esto solo refleja el estado actual de nuestras investigaciones sobre el tema (orientadas especialmente al teatro documental del siglo XXI) y también una carga de información en la base de datos muy incipiente. Justamente, como antes dijimos, estamos creando esta plataforma para complementar e incluso desafiar lo que ya sabemos sobre el tema.

Y, en ese sentido, desarrollaremos aquí una de las líneas de reflexión que nos abrió esta primera etapa del proyecto, ya que del propio proceso de trabajo con la base de datos nos han surgido nuevos interrogantes. Algunos son más puntuales, como las pequeñas dudas con las que nos confrontamos cada vez que tenemos que completar la ficha de una puesta en escena y que nos fuerza el muy sano hábito de rechequear con precisión la información a volcar. Y otros, son realmente más estructurales y centrales, al punto que nos han ayudado a complejizar el modo en el que pensamos nuestros objetos de estudio. Nos referimos a una pregunta como: *¿Es cartografiable la desterritorialidad / transterritorialidad?* Aquí nos enfrentamos realmente a una pregunta sobre la utilidad real del mapeo como recurso para esta investigación.

A medida que avanzábamos en la carga de datos de nuestra base, nos fuimos dando cuenta de que particularmente la producción de Lola Arias presentaba una dificultad concreta a la hora de ser situada, ya que comúnmente se presenta como artista argentina, pero en ocasiones a sus obras le son asignados otros países de procedencia, rasgo que en general coincide con el lugar donde fueron producidas.



Esto nos llevó a pensar alternativas respecto a la radicación de estos trabajos y la conformación de su ficha informativa, como por ejemplo la posibilidad de replicar la localización en diferentes ciudades o dejar en la ficha sólo el lugar de estreno y detallar el resto de lugares implicados en la sección de observaciones. Pero ninguna de estas opciones nos convencía realmente. En las distintas cargas de obra detectábamos problemas que tenían que ver con la particularidad de cada proyecto. Por ejemplo, al cargar en nuestra base de datos la obra *Chácara Paraíso*, realizada en Sao Paulo en enero del 2007 en colaboración con Stefan Kaegi, descubrimos que este proyecto contó además con una obra “hermana” titulada *Soko São Paulo* que se realizó en diciembre de ese mismo año en Alemania y que puede pensarse como una deriva de *Chácara Paraíso*, ya que partió de la misma idea base y se llevó a cabo incluso con parte del elenco brasileño. Surgió entonces la necesidad de incorporar un campo para darle materialidad a esa relación ya que nos parecía que la representación cartográfica de estas obras no podía mostrarlas como dos trabajos disociados, sino que teníamos que poder dar cuenta de su relación y de la forma en la que fueron creadas.

Otro caso particular fue la carga de *Campo Minado* (2016). Esta obra, comisionada por dos festivales de teatro de Gran Bretaña, fue creada luego de tres años de investigación en Buenos Aires y en Londres con veteranos de ambos países, entre ellos un soldado inglés de origen nepalés. Se estrenó en el Festival de Brighton, el 28 de mayo de 2016, y casi seis meses más tarde se presentó en el Centro de Artes Experimentales de la Universidad Nacional de General San Martín en Buenos Aires. Nos preguntamos entonces ¿cómo georeferenciar una obra como ésta, conformada por una multiplicidad identitaria? Mostrar en el mapa solo su lugar de estreno sería obturar la interrelación cultural que estas obras habilitan a pensar. En *Atlas del Comunismo*, sucede algo similar. Es producida y realizada para el Teatro Gorki de Berlín, llega a Buenos Aires en 2019 en el marco del FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) y se presenta en la sección internacionales como una producción alemana, pero ¿cuál es el criterio para asignarle esta procedencia? ¿Está asociada al país de producción, la nacionalidad de sus participantes, el idioma, el imaginario que trabaja? ¿Cómo definir la identidad de una obra cuando en ella no coinciden el mapa y el territorio? Creemos fundamental poder entender y representar gráficamente estas obras desde una perspectiva *no-areolar* (Echeverri, 2004), es decir, asumir que proponen una lógica relacional, una red intercultural basada en los elementos que las componen. De lo contrario, estaríamos restringiendo sus posibilidades de territorialización sin lograr dar cuenta de los matices, de los intereses y las redes de conexión que sostienen estas producciones. Con la idea de poder plasmar esto en un dispositivo cartográfico y teniendo en cuenta las limitaciones que la plataforma Heurist presenta a la hora de intentar visualizar relaciones, decidimos exportar algunos datos a otra plataforma y hacer una primera aproximación para ver cómo podría ir armándose una cartografía alternativa y relacional que dé cuenta de un entramado transterritorial.

### **Los datos en las humanidades (digitales)**

En el cruce entre la investigación teatral y las formas específicas de investigar que posibilitan las tecnologías digitales, el trabajo que venimos desarrollando en este proyecto puede pensarse, como dijimos al comienzo, en el marco de las *humanidades digitales*, un área en plena expansión dentro de los estudios del arte y la cultura que se define por “nuevos modos de producción académica y nuevos espacios institucionales dedicados a la investigación, formación y publicación realizadas de forma colaborativa, transdisciplinar y atravesada informáticamente (...) [No] es tanto un campo unificado como un conjunto de prácticas convergentes que exploran un universo en el que la palabra impresa ya no es el medio principal en el que el conocimiento es producido y comunicado” (Burdick et al, 2012: 2; traducción propia).



Para nosotras, entender el trabajo que estamos haciendo como un modo de investigación teatral que participa de las humanidades digitales supone incorporar un marco teórico-metodológico que tiene ya un gran desarrollo (cfr. Del Río Riande, 2014) y que nos está ayudando a abordar y potenciar una zona de nuestro trabajo de investigación; una zona que nos entusiasma porque es especialmente fértil para la colaboración y la transferencia<sup>2</sup>. Y trabajar en esta línea también implica habituarnos a incorporar la perspectiva de los *datos* para pensar nuestros objetos de estudio, un tema complejo que implica problemas y debates específicos en las humanidades.

Cuando llamamos a algo datos, implicamos que existe en unidades separadas y distintas, que puede procesarse computacionalmente, que sus cualidades significativas pueden enumerarse en una lista precisa, que si alguien realiza las mismas operaciones sobre los mismos datos obtendrá los mismos resultados. No es así como los humanistas piensan el material con el que trabajan.

Esta no es una analogía perfecta, pero imaginen que alguien se refiere a tu álbum de fotos familiar como un dataset. No es incorrecto *per se*, pero sugiere que esta persona simplemente no entiende por qué le das valor a este artefacto. Y es lo mismo con los humanistas. Con una fuente, como un film o una obra literaria, uno no extrae rasgos para analizarlos; uno trata de sumergirse en ella, como en una pileta, y comprenderla desde adentro (Posner, 2015: párrs. 9 y 10; traducción propia)<sup>3</sup>.

¿Y por qué sería necesario incorporar el concepto de *datos* en nuestro trabajo, a pesar de la cierta incomodidad que genera? En nuestro caso, nos vemos confrontadas con la necesidad de abordar el tema por dos razones: una más conceptual tiene que ver con que es un eje recurrente en las discusiones teórico-metodológicas del campo de las humanidades digitales; en tanto empezamos a indagar en ese campo, el tema resulta ineludible. Por otro lado, desde un lugar muy práctico, desde el momento en que el proyecto se apoya en la construcción de una base de datos, es evidente que reflexionar sobre esta categoría nos resulta central. Así, en lugar de preguntarnos si debemos o no hablar de datos en nuestras investigaciones, comenzamos a preguntarnos a qué se estaría llamando datos en las humanidades digitales y qué tipos de datos hay, tomando en consideración cómo se nos presentan y cómo los procesamos. Christopher Schöch ofrece algunas definiciones que nos resultan un buen punto de partida. En primer lugar, la siguiente:

Un dato en las humanidades podría definirse como una abstracción digital, selectivamente construida y accionable informáticamente que representa algunos aspectos de un objeto determinado de indagación humanística (Schöch, 2013: párr. 13).

---

<sup>2</sup> Sobre la naturaleza cooperativa del trabajo en humanidades digitales, en el texto de presentación antes citado se subraya que el campo se caracteriza actualmente “por una atención intensificada hacia la construcción de herramientas, entornos y plataformas transferibles destinadas al trabajo académico colaborativo” (Burdick et al, 2012: 2; traducción propia). También, respecto del vínculo entre las humanidades digitales y las prácticas de investigación abierta y colaborativa, ver Del Río Riande y Tóth-Czifra, 2019.

<sup>3</sup> En este mismo sentido, Christof Schöch (2013) comenta: “La mayoría de mis colegas de los estudios literarios y culturales no hablarían necesariamente de sus objetos de estudio como “datos”. Si les preguntás qué están estudiando, preferirían hablar de libros, pinturas, films [...] Tal vez hablarían de lo que están estudiando como textos, imágenes y sonidos. Pero muy raramente considerarían sus objetos de estudio como “datos”. Sin embargo, en las humanidades al igual que en otras áreas de investigación estamos lidiando cada vez más con “datos”. Con los esfuerzos de digitalización que se están realizando desde sectores públicos y privados alrededor del mundo, existen cada vez más datos relevantes para nuestros campos de estudio, y, si tienen las licencias adecuadas, esos datos están disponibles para la investigación. Las humanidades digitales aspiran a estar a la altura de ese desafío y a concretar el potencial de estos datos para la indagación humanística” (2013: párr. 1; traducción propia).



Resulta interesante cómo esta definición subraya hasta qué punto ese proceso de abstracción y construcción crítica llevado adelante por quien investiga es el que determina cómo serán los datos. Es decir, no se está recuperando una idea objetivista simplificadora y positivista de los datos, sino que se piensa en una noción de datos surgida de un análisis que, sin renunciar a su potencial crítico, aborda la tarea de representar algunos aspectos de un objeto determinado de modo de tal que puedan ser accionables informáticamente (*machine-readable*). En ningún caso se está afirmando que, a partir de ahora, todo el conocimiento que podemos aspirar a tener de nuestros objetos de estudio deberá reducirse a aquello que quepa en una planilla de cálculo o una base de datos. Solo se trata de explorar qué viejas y nuevas preguntas podemos responder a partir de organizar de ese modo aquella información que sí es permeable a ello y, sobre todo, a partir de todos los diferentes métodos de análisis que se abren actualmente a partir de ese insumo de datos *estructurados*. Y esta es la otra definición que Schöch explica con claridad y que queremos recuperar aquí: la distinción entre datos estructurados y no estructurados (existen también los semi-estructurados):

Los datos *estructurados* se suelen reunir en una base de datos en la que todos los pares clave/valor tienen identificadores y relaciones claras y que siguen un modelo de datos explícito. [Por su parte, e]l texto escrito es el ejemplo típico de datos *no estructurados*, en los que los límites de los elementos individuales, las relaciones entre los elementos y el significado de los elementos están, en su mayoría, implícitos (Schöch, 2013: párr. 8; traducción y cursivas propias).

Así, uno de los desafíos que enfrentamos como investigadoras del campo de los estudios teatrales llevando adelante un proyecto como el del Mapa del teatro documental puede ser más claramente formulado como el desafío de la estructuración de los datos. Acostumbradas a trabajar con datos no estructurados, tanto en términos de nuestras fuentes como del modo de presentar los resultados de investigación, esto nos ha implicado una importante adaptación y nos ha impulsado a un proceso de aprendizaje de nuevas técnicas y herramientas. El hecho de estar desarrollando el proyecto en una plataforma pensada para el trabajo humanístico como Heurist es un factor facilitador en este proceso y nos ha permitido comprobar muy rápidamente muchas de las ventajas de este tipo de trabajo. Así, avanzando ya hacia las provisionales conclusiones de este artículo, podemos decir que, aunque este no abarca, por supuesto, la totalidad de nuestra práctica investigativa actual, el trabajo con datos estructurados nos permite incorporar nuevos métodos de análisis basados en el procesamiento digital y multiplicar así los soportes disponibles para el análisis crítico e interpretativo de los problemas que abordamos.

### **Reflexiones finales**

Ya para terminar, sólo queremos apuntar algunas primeras conclusiones que podemos sacar del recorrido hecho hasta aquí. Por un lado, remarcar que son varias las ventajas que encontramos en sistematizar la información en una base de datos como la que acabamos de presentar. Entre ellas, la precisión que promueve respecto de la información, las preguntas que incentiva y, sobre todo, las posibilidades que abre para la organización y visualización de datos, así como para la publicación de nuestras investigaciones en formatos diversos.

Respecto de la investigación teatral comparada en particular, creemos que esta se puede ver potenciada y facilitada por la generación de proyectos de representación cartográfica como este mapa del teatro documental latinoamericano; por supuesto, siempre sosteniendo un abordaje crítico de la territorialidad. En este sentido, a partir del recorrido comentado en este trabajo, creemos que la opción de cartografiar puntos de radicación o nodos en red, que conecten los territorios no-areolares involucrados en cada creación, permite comprender



mejor los procesos a través de los cuales las poblaciones móviles, como es el caso de artistas como Arias, construyen el territorio de su práctica para observar posicionamientos y tensiones entre lo local y lo global. Las tramas resultantes de las primeras pruebas nos sugieren que este tipo de mapeo construye nuevas formas de representar los intercambios y cruces que se tejen en estos trabajos e invita a indagar en la complejidad de las relaciones políticas, sociales y culturales que las sostienen.

Finalmente, volviendo sobre las ventajas que creemos que tiene la creación de una base de datos como esta, queremos subrayar la posibilidad que abre a futuro de compartir los datos allí alojados y, también, de dar soporte a diferentes prácticas de investigación en red. En este sentido, acostumbrarnos a crear, en el marco de nuestras investigaciones, registros estructurados de aquella información que sea permeable a ello, permitiría que se pueda dar acceso a otros a esa información y que investigaciones posteriores puedan construirse a partir de ella, dándole nuevos usos. Esto remite directamente a una de las discusiones actuales más interesantes sobre el modo de hacer ciencia y su sentido social, que es la vinculada a la ciencia abierta y los datos abiertos. Creemos que este proyecto abre una puerta para empezar a pensar cómo podemos comenzar a participar en ella desde el campo de la investigación teatral. Por otra parte, en un futuro no muy lejano, es posible que nos veamos, de hecho, en la necesidad de adoptar prácticas en este sentido, aún más allá de nuestra adhesión a ellas, ya que en el marco de la ley 26.899 de repositorios y datos abiertos –sancionada en nuestro país en 2013 y estrechamente ligada a estas discusiones– las instituciones del sistema científico nacional están comenzando a requerir a sus investigadorxs la presentación de un plan de gestión de datos para sus proyectos, ya que se espera que todas las investigaciones financiadas con fondos públicos compartan en acceso abierto no sólo la publicación de sus resultados, sino también los datos en los que estos se basan. Si bien entendemos que esto va a tardar en llegar como exigencia a nuestro ámbito de estudio (justamente por la complejidad que el tema de los datos tienen en nuestro área), entendemos que comenzar a preguntarnos por qué aspectos de nuestras investigaciones pueden ser pensados como datos pasibles de ser compartidos tiene la ventaja adicional de comenzar a prepararnos para responder a estas demandas institucionales y, más allá de ellas, para constituirnos en participantes activxs del proceso contemporáneo de apertura de la investigación.

### Referencias bibliográficas

Bravo Elizondo, P. (1982). *Teatro documental latinoamericano*. Vols. I y II. México: UNAM.

Brownell, P. (2021). *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Buenos Aires: Red editorial / Antítesis

Burdick, A., Drucker, J., Lunenfeld, P., Presner, T., y Schnapp, J. (2012). A Short Guide to the Digital\_Humanities. En *Digital\_Humanities* (pp. 121-136). MIT Press. [http://jeffreyschnapp.com/wp-content/uploads/2013/01/D\\_H\\_ShortGuide.pdf](http://jeffreyschnapp.com/wp-content/uploads/2013/01/D_H_ShortGuide.pdf)

Cobello, D. (2022). “De la représentation du réel à l’action performative: notes sur l’esthétique comme pensée politique au théâtre de Lola Arias”. En Bérénice Hamidi-Kim y Alexandra Silva (comp), *Théâtres face aux dictatures*, Paris: Solitaire intempstif.

De Toro, F. (1987) *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna.

del Río Riande, G. (2014, noviembre 17). *¿De qué hablamos cuando hablamos de Humanidades Digitales?* I Jornadas Nacionales de Humanidades Digitales, Buenos Aires. <https://doi.org/10.5281/zenodo.2545557>





del Río Riande, G., y Tóth-Czifra, E. (2019). El metablog OpenMethods o cómo abrir la investigación en Humanidades Digitales. *Hipertext.net*, 19, 63-73. <https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2019.i19.05>

Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

Echeverri, Juan Álvaro (2004) "Territorio como cuerpo y territorio como naturaleza: diálogo intercultural?". En Alexander Surrallés y Pedro García Hierro (eds.) *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Lima: Grupo Internacional de Trabajo Sobre Asuntos Indígenas (IWGIA) Documento N° 39: 259-277. Recuperado el 15 de noviembre de 2020, de: [https://www.iwgia.org/images/publications//0331\\_tierra\\_adentro.pdf](https://www.iwgia.org/images/publications//0331_tierra_adentro.pdf)

Favorini, A. (1995) "Introduction. After the Fact: Theater and the Documentary Impulse". En *Voicings. Ten Plays of Documentary Theater*. Hopewell, NJ: The Ecco Press.

Freire, S. (2007). *Teatro documental latinoamericano: El referente histórico y su (re)escritura dramática*. La Plata: Al Margen.

Garzón Céspedes, F. (comp. ) (1978). *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

Kempf, L. y Moguilevskaia, T. (Ed.). (2013) *Le Théâtre néo-documentaire: résurgence ou réinvention?*. Metz: PUN, Éd. Universitaires de Lorraine.

Martin, C. (2013). *Theatre of the Real*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Paget, D. (2009). "The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance". En A. Forsyth y C. Megson (eds.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present* (pp. 224-238). Croydon: Palgrave Macmillan.

Piscator, Erwin. (1957). *Teatro Político [1929]*. Buenos Aires: Futuro.

Posner, M. (2015, junio 17). *Humanities Data: A Necessary Contradiction*. Harvard Purdue Data Management Symposium, Cambridge, Massachusetts. <https://miriamposner.com/blog/humanities-data-a-necessary-contradiction/>

Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros.

Schöch, C. (2013). "Big? Smart? Clean? Messy? Data in the Humanities". *Journal of Digital Humanities*, 2(3). <http://journalofdigitalhumanities.org/2-3/big-smart-clean-messy-data-in-the-humanities/>

Tellas, Vivi (2017) *Biodrama | Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*. Coordinado y compilado por Pamela Brownell y Paola Hernández. Córdoba: Papeles Teatrales/FFyH/UNC.

Weiss, P. (1976). "Notas sobre el Teatro-Documento" [1968]. En *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen.

Wilkinson, M., Dumontier, M., Albersberg, I. et al (2016). "The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship". *Scientific Data*. 3, 160018, <https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18>



## Anexo

### Acerca de los datos a completar para el tipo de registro *puesta en escena documental*:

Aunque la estructura definitiva se irá ajustando, al menos, a lo largo de toda la primera etapa del proyecto –Heurist permite hacer modificaciones estructurales a las fichas de registro en cualquier momento–, los campos a completar definidos hasta ahora para el tipo de registro principal de esta base, que es el de *puesta en escena documental*, se agruparían en cinco categorías (General, Detalles, Caracterización documental, Materiales y Referencias) que se presentan como pestañas diferenciadas dentro de la ficha de carga. En cada una de estas pestañas encontramos diferentes campos (requeridos u opcionales; únicos o repetibles) y determinados tipos de valores posibles para cada uno de ellos (campos de texto breve o libre, selección entre opciones desplegables, información espacial o temporal en un cierto formato, etc.).

<b>Tipo de registro: Puesta en escena documental [ID numérico, no repetible]</b>			
<b>Categoría/ Pestaña</b>	<b>Campos</b>	<b>Tipo de campo</b>	<b>Valores posibles</b>
<b>General</b>	ID	- No repetible	Asignado por la base de datos
	Título	- Requerido - No repetible	Texto breve
	Autoría	- Requerido - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona, Grupo o Institución
	Año de estreno	- Requerido - No repetible	Selección de valor único: [lista de años]
	País de estreno	- Requerido - Repetible	Selección de valor único: [lista de países]
	Breve resumen	- Opcional - No repetible	Texto libre
	Imagen representativa	- Opcional - No repetible	Archivo de imagen o enlace



<b>Detalles<sup>4</sup></b>	Lugar (georeferenciable: se busca en un mapa dentro del sistema)	- Requerido - Repetible	Vínculo con otro registro: lugar (texto libre para nombre principal y localización mapeable)
	Lugar (detalles)	- Opcional - No repetible	Texto libre
	Fecha de estreno	- Requerido - No repetible	Selección de valor único: puede optarse por fecha exacta [día, mes y año], fecha simple [mes y año], rango de fechas y fecha aproximada.
	Temporadas / Giras	- Opcional - No repetible	Texto libre
	Nombre del grupo (cuando corresponda)	- Opcional - No repetible	Vínculo con otro registro: Grupo / Compañía
	Dirección	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona, Grupo / Compañía
	Dramaturgia	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Actuación/ Interpretación	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona, Grupo / Compañía
	Dramaturgista	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona

<sup>4</sup> Esta categoría incluye el detalle completo de la ficha técnico-artística. Como existe una gran diversidad en el modo en que cada producción consigna los distintos roles, se prefirió identificar los campos con denominaciones generales. Para la carga de datos, se tendrá en cuenta aquel que sea más afín y, cuando sea relevante, se especificará en el campo "Información adicional" la denominación del rol tal como fue concebido por los artistas. En caso de no encontrar algún campo cercano, se consignará el dato en "Otros roles" y se sumará la precisión del rol en "Información adicional". Si se evalúa que sería conveniente agregar un campo adicional a la ficha ya que puede servir para otros registros, esto se podrá plantear para ser conversado en equipo. Finalmente, siempre que sea posible se deberá sumar también una imagen de la ficha técnica completa en la pestaña de Materiales.



	Escenografía	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Objetos	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Vestuario	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Maquillaje	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Iluminación	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Coreografía	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Música	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Video	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Sonido	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Investigación / Asesoramiento,	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Asistencia técnica	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Asistencia de dirección	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Producción	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Organización / Institución



	Productora general	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Traducción	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Otros roles	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Persona
	Información complementaria	- Opcional - No repetible	Texto libre
<b>Caracterización documental</b>	Tipo de trabajo documental <sup>5</sup>	- Opcional - No repetible	Selección de valor único: Específico o extendido
	Presentación del carácter documental	- opcional	Texto libre
	Tipo de elenco	- Opcional - No repetible	Selección de valor único: puede optarse por Intérprete profesional, Intérprete no profesional o mixto
	Materiales técnicos documentales (proceso)	- Opcional - No repetible	Selección de valor único: puede optarse por artículos periodísticos, consulta a especialista, creación colectiva, documentos históricos, documentos legales, entrevistas, fotografías, indagación bibliográfica, objetos personales, otros, registros audiovisuales creados para la obra, registros audiovisuales existentes, testimonios.

<sup>5</sup> Esta definición se conversará grupalmente de forma previa a la carga, ya que depende de una serie de factores interrelacionados. Por el momento no estamos en condiciones de formular una tipología simplificada que permita identificar claramente si una puesta en escena puede o no pensarse como teatro documental en sentido estricto.



	Otros materiales y/o técnicas (proceso)	- Opcional	Texto libre
	Materiales / Técnicas documentales (en escena)	- Opcional - No repetible	Selección de valor único: puede optarse por artículos periodísticos, consulta a especialista, creación colectiva, documentos históricos, documentos legales, entrevistas, fotografías, indagación bibliográfica, objetos personales, otros, registros audiovisuales creados para la obra, registros audiovisuales existentes, testimonios.
	Otros materiales y/o técnicas (proceso)	- opcional	Texto libre
	Otros datos sobre el trabajo documental	- opcional	Texto libre
	Caracterización estética	- opcional	Texto libre
	Caracterización política	- opcional	Texto libre
	Influencias / Parentescos	- opcional	Texto libre
	Otros comentarios	- Opcional	Texto libre
	Detalles o reflexiones adicionales sobre el aspecto documental de la puesta en escena	- Opcional	Texto libre



<b>Materiales</b>	Imágenes	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Objeto digital (imagen video, pdf, etc)
	Videos	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Objeto digital (imagen video, pdf, etc)
	Paratextos	- Opcional - No repetible	Vínculo con otro registro: Objeto digital (imagen video, pdf, etc), documento, blog, sitio web
	Metatextos	- Opcional - No repetible	Vínculo con otro registro: registro de archivo, blog, entrevista, artículo de diario, artículo de revista, artículo académico.
	Texto dramático	- Opcional - No repetible	Vínculo con otro registro: Objeto digital (imagen video, pdf, etc), documento, blog, sitio web
	Texto escrito de la obra	- Opcional - No repetible	Vínculo con otro registro: Objeto digital (imagen video, pdf, etc), documento, blog, sitio web
	Documentos	- Opcional - No repetible	Vínculo con otro registro: Objeto digital (imagen video, pdf, etc), documento, blog, sitio web
	Comentarios sobre el material	- opcional	Texto libre
<b>Referencias</b>	Vínculos [Conexiones con otras puestas en escena de la base de datos]	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: Puesta en escena documental



	Relaciones [Puestas hermanas, estrenos paralelos, etc.]	- Opcional - Repetible	Vínculo del tipo “Relación” con otro registro. (“está en relación con” / <i>Relationship marker</i> ).
	Más información	- Opcional - Repetible	Vínculo con otro registro: registro de archivo, blog, entrevista, artículo de diario, artículo de revista, artículo académico.
	Fuente de la información de la obra	- opcional	Texto libre
	Responsable/a de completar la ficha de registro	- opcional	Texto libre





## **Relevamiento y diagnóstico de los espacios culturales de base social comunitaria de la Comuna 4 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires**

Laura Isabel Romero y María Soledad Raffa

### **Introducción**

Desde el “Equipo de Arte y Sociedad” del Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria (CIDAC) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) se trabajó desde el año 2012 en un relevamiento de los Centros Culturales de la Comuna 4 (La Boca, Barracas, Parque Patricios y Nueva Pompeya). Dicho trabajo fue documentado en una base de datos y en un mapa de Centros y Organizaciones Culturales, a la vez que permitió comprender las necesidades prioritarias del sector, dando lugar a la organización de Seminarios de Gestión Cultural que acercaron referentes y permitieron espacios de reflexión respecto a los temas identificados.

Tomando como base la experiencia previa, nos planteamos como objetivo elaborar un relevamiento y diagnóstico actualizado sobre la situación de los espacios culturales de base social comunitaria de la Comuna 4 de CABA que funcione como insumo para la elaboración de políticas culturales públicas, entendiendo que las mismas contribuirán a garantizar los derechos culturales de la ciudadanía.

Enmarcado en un trabajo colaborativo entre el Equipo de Arte y Sociedad del CIDAC-UBA y el Grupo de Estudio Cultura de Datos de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), el presente proyecto se propone una revisión de la metodología utilizada previamente en función de optimizar el trabajo de obtención de datos; implementar el uso de indicadores y proponer nuevas herramientas de análisis de datos que favorezcan un mejor aprovechamiento del trabajo de relevamiento y de los datos obtenidos.

Para el desarrollo del presente artículo, nos situamos en un marco conceptual que avanza en la comprensión de la generación de las políticas culturales públicas.

### **La suma de dos términos: política y cultura desde la perspectiva pública**

La política es un proceso de toma de decisiones que tienen una orientación ideológica que permiten plantear objetivos, criterios y premisas sobre un tema particular y/o general. La Real Academia Española expresa con relación al término política que es un “conjunto de actividades de los que rigen o aspiran a regir los asuntos públicos”. Por otro lado, Lahera (2004) manifiesta que “la política es un concepto amplio, relativo al poder en general, las políticas públicas corresponden a soluciones específicas de cómo manejar los asuntos públicos.” (p. 7).

En ese sentido, la política es una herramienta que permite, desde una visión parcializada (la ideológica), plantear mecanismos para plasmar un proyecto. Desde nuestra perspectiva, la política es una herramienta de transformación social.

Por otro lado, y complejizando el concepto cuando hablamos de políticas públicas nos referimos al diseño y planificación de un conjunto de objetivos y acciones tendientes a solucionar una problemática prioritaria desde el Estado. Es el conjunto de tomas de posición, tácitas o explícitas, de diferentes organismos e instancias del aparato estatal que expresan una determinada modalidad de intervención del Estado, en relación con una cuestión que despierta la atención, interés o movilización de actores de la sociedad civil (Oszlak y O'Donnell, 1982: 112 citado en Fernando Martín Jaime ... [et.al.] 2013).



Además, podemos categorizar a las políticas públicas de la siguiente manera: (I) Según su estabilidad; (II) Según su territorio; (III) Según sus efectos.

De esta forma, es posible analizar las políticas públicas desde su estabilidad como una política de gobierno o política de Estado; a través del alcance territorial: nacional, provincial y/o local y a partir de sus efectos como: constituyentes, distributivas, redistributivas, regulatorias, y/o simbólicas. Jaime, Dufour, Alessandro y Amaya (2013) sostienen que:

“De este modo, las políticas públicas no son sólo la expresión de una intencionalidad dirigida a resolver algún problema incorporado a la agenda de gobierno. Suponen también definiciones de estos problemas, postulación de relaciones causales en torno a ellos, lineamientos y criterios para orientar decisiones y acciones, mandatos y atribuciones de competencias y recursos a distintas organizaciones públicas (el Estado), así como las consecuencias efectivas (resultados e impactos) que producen” (p. 61).

Por otro lado, y analizado el concepto de cultura nos encontramos con diversas perspectivas de abordajes disciplinares (Tylor, 1871; Lévi-Strauss, 1953; García Canclini, 1981; Geertz, 1988; Regalsky, 2003), algunas complementarias entre sí y otras cerradas en sí mismas. Esas conceptualizaciones son proyecciones del momento histórico, político, social, económico, cultural que se encuentran en vinculación con la comunidad.

Consideramos que la Conferencia Mundial Mondiacult sobre Políticas Culturales (1982) realizada en México será un puntapié para trabajar el concepto de cultura de manera conjunta y desde la perspectiva de distintos países. La cultura puede considerarse como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (Mondiacult, 1982).

Esta definición se convertirá en un “marco conceptual” desde el cual trabajar la cultura y dará paso a discusiones más profundas y complejas sobre el tema. De esta manera, la Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales (2005) manifestará que: “la cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y el espacio y que esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades y en las expresiones culturales de los pueblos y sociedades que forman la humanidad.”.

Mientras que, la Declaración de Friburgo (2007) hará especial hincapié en la definición del término “cultura” que “abarca los valores, las creencias, las convicciones, los idiomas, los saberes y las artes, las tradiciones, instituciones y modos de vida por medio de los cuales una persona o un grupo expresa su humanidad y los significados que da a su existencia y a su desarrollo (artículo 2)”.

De este modo, entendemos a la cultura como una construcción social dinámica que se encuentra en constante modificación y negociación y constituye un pilar para la construcción de la identidad.

Tomando en consideración lo desarrollado en relación con la política y su condición de pública y el concepto de cultura, ahondaremos sobre la definición de políticas culturales. En principio, García Canclini (1987) plantea que las políticas culturales son un “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población, y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (p. 26). Por su parte, Coelho (2009) considera que la misma, es un programa de intervenciones realizadas por el Estado con la presencia de otros agentes culturales.



La política cultural constituye una ciencia de la organización de las estructuras culturales y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objeto de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas. A partir de esta idea, la política cultural se presenta, así como el conjunto de iniciativas tomadas por estos agentes para promover la producción, la distribución y el uso de la cultura, la preservación y la divulgación del patrimonio histórico y el ordenamiento del aparato burocrático responsable de ellas (p. 241).

Por otro lado, Urfalino (2015) incorpora a la definición de política cultural un concepto importante para la esfera política que es el poder público. La noción de política cultural tiene como referente un momento de convergencia y de coherencia entre, por un lado, representaciones del papel que el Estado puede atribuir al arte y la cultura respecto a la sociedad y, por otro, la organización de una acción pública. La existencia de una política cultural de tal especie exige fuerza y coherencia de esas representaciones, resultando en un mínimo de unidad de acción del poder público (p. 15).

Los Estados-Nación encontraron en la política una poderosa herramienta de construcción de ciudadanía, además de instrumentar políticas sobre la cultura con el fin de consolidar una única identidad nacional y reforzar el nuevo orden desde lo simbólico. Esta decisión supuso un recorte, de lo cultural, a gusto de las clases dominantes instituyendo una cultura hegemónica e invisibilizando “lo diferente”. Como plantean Margulis, Urresti y Lewin (2014) “el Estado y todos los otros actores que intervienen eficazmente en estos procesos hacen también política con y de la cultura (p.11).

Las transformaciones suscitadas a lo largo del Siglo XX, permitirán pensar en la cultura en su más amplio sentido. Sin embargo, las políticas públicas trazadas por el Estado para el campo de la cultura eran de consumo y distribución sin considerar la creación-producción cultural que merecía ser fomentada y visibilizada. Durante años, una idea de cultura como un hecho estático acompañó las decisiones políticas.

No obstante, en los últimos años el reconocimiento de la diversidad cultural permitió en principio emerger nuevas huellas que caracterizan el territorio y seguidamente, reclamar el uso de sus derechos. Curvello y otros (2009) plantean que:

La diversidad cultural plantea la cuestión de la democratización cultural. Un proceso continuo de democratización cultural debe basarse en una visión de la cultura como una fuerza social de interés colectivo, que no puede depender de las disposiciones del mercado. En una democracia participativa, la cultura debe ser vista como una expresión de ciudadanía. Por lo tanto, uno de los objetivos del gobierno debe ser la promoción de formas culturales de todos los grupos sociales, de acuerdo con las necesidades y deseos de cada uno, buscando incentivar la participación popular en el proceso de creación cultural, promoviendo modos y autogestión de la cultura. iniciativas. Las ciudadanías democráticas y culturales contribuyen a la superación de las desigualdades, al reconocimiento de las diferencias reales existentes entre los sujetos en sus dimensiones sociales y culturales. Al valorar las múltiples prácticas y demandas culturales, el Estado está permitiendo la expresión de la diversidad cultural (p. 61). Bayardo (2008) manifiesta que:

“políticas culturales se hallan en el reconocimiento de los derechos culturales como parte de los derechos humanos, sancionados en 1948 primero por la Organización de Estados Americanos y luego por la Organización de las Naciones Unidas, con la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre, y con la Declaración Universal de los Derechos Humanos, respectivamente” (p. 18).



Por lo cual, entendemos que las políticas culturales son instrumentos que permiten delinear alcances y delimitaciones en las cuales la incorporación de la participación ciudadana contribuye a una mayor democratización. Aunque, no solo hay que pensar en democratización sino también en democracia cultural pensando al ciudadano como actor social activo, participativo, creativo y diverso. En este sentido, las políticas culturales (públicas y/o privadas) podrían contribuir a la construcción de programas, proyectos, etc. que aborden problemáticas que contribuyan a la cohesión social.

“[...] la recuperación de valores culturales, la aceptación de la pluralidad cultural y el reconocimiento político de culturas amenazadas o ignoradas componen un conjunto de valores que se van incorporando a una nueva fundamentación de las políticas culturales.” (Martinell Sempere y Coelho, 2012: 23)

De este modo, la política cultural busca difundir, incentivar y formar en las expresiones y la experiencia de lo cultural, llegando a todos sus ciudadanos y reconociendo la riqueza que significa la diversidad en la construcción de una cultura de paz.

### **Espacios urbanos con identidad. Los Espacios culturales**

Lo urbano, “se construye desde el inicio como un territorio de conflicto entre identidades sociales, culturales y políticas, que dirimen su lugar también a partir de los problemas materiales”. (Gorelik, 1994:19). Las ciudades cargadas de significados y significantes nos permiten hacer múltiples lecturas del espacio y su organización. ‘ Lo urbano, periurbano o rural cuentan con características morfológicas distintas y con el uso diferenciado del espacio. De esta manera, los espacios urbanos diseñados, planificados o emergentes describen una realidad social, cultural, económica y política que debe ser atendida. Cuando hablamos de espacios urbanos nos referimos a los construidos, pero también a los vacíos en términos materiales; entendiendo que algunos espacios urbanos vacíos físicamente poseen una fuerte carga simbólica.

Desde este posicionamiento, revisamos las investigaciones relacionadas con relevamientos y diagnóstico de los espacios culturales de base social comunitaria y hemos encontrado distintos abordajes en temas similares.

El Catastro de infraestructura cultural pública y privada de Chile (2005) fue desarrollado por el Consejo de la Cultura, en conjunto con la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, el Consejo de Monumentos Nacionales y Gendarmería Nacional de Chile. Esta investigación permitió registrar a través de un mapeo espacios culturales en todo el país que permitió desarrollar un diagnóstico de situación a escala regional y comunal. El fin que persiguió el proyecto era constituirse en una herramienta técnica para los equipos técnicos y los gobiernos en sus distintas escalas para el diseño y ejecución de políticas culturales.

Por otro lado, el Sistema de Información cultural de la Argentina (SINCA) ha desarrollado en el año 2005 el mapa cultural de la Argentina. El mismo es un recurso online que permite seleccionar y comparar información cultural y datos sociodemográficos (educación, salud, tecnología, nivel de pobreza, etc.) en cada provincia y en las ciudades más importantes del país.

El Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) cuenta con un proyecto de Infraestructura cultural y entorno urbano donde se encuentran registrados 3100 espacios culturales de gestión pública, privada o comunitaria. Se observa el desarrollo de categorías de



análisis por comuna y que servirá de insumo para nuestra investigación. Bayardo (2008) expresa que CABA:

“ha incorporado en su Constitución local, mediante el art. 32, el derecho al acceso democrático a la cultura. Su reglamentación mediante la ley 2176 asegura su acceso universal, equitativo e inclusivo, incluye la preservación de los espacios culturales y determina que la cultura se asume como prioridad estratégica y como política de Estado” (p. 18).

Desde esta perspectiva se ha desarrollado una experiencia de gestión cultural relacionada con los espacios culturales que intenta ser un aporte al conocimiento del sector cultural. Para ello, hemos analizado y debatido sobre la necesidad de diseñar una taxonomía para la construcción de indicadores culturales.

### **Punto de partida: antecedentes del proyecto**

El “Equipo de Arte y Sociedad” del CIDAC, inicialmente enfocado de forma directa en la generación de prácticas socio-estéticas reflexivas en conjunto con los Centros Culturales de la Comuna 4, detectó la necesidad de modificar su enfoque de trabajo.

Dicho cambio se propuso para intentar colaborar en la resolución de la desarticulación que se evidenciaba entre los distintos agentes culturales y comprender en detalle las potencialidades y falencias de los distintos Espacios Culturales de la Comuna. El reconocimiento del ecosistema cultural institucional permitiría así planificar estrategias de acción específicas de modo tal que saberes y herramientas académicas lograrían ser puestos al servicio de las necesidades reales de los distintos agentes culturales que conforman el territorio cultural.

A partir de estos propósitos y, enmarcados en la metodología investigación-acción, desde el año 2012 el trabajo del equipo tuvo entre sus objetivos centrales el relevamiento de los Centros Culturales de la Comuna 4 -La Boca, Barracas, Parque Patricios y Nueva Pompeya-.

Los datos a ser recolectados, que inicialmente se plantearan en forma de encuesta, fueron analizados y reorganizados en campos para permitir una diagramación lógica y relacional de los mismos y un posterior análisis de las categorías de interés.

El relevamiento se organizó a partir de un listado preliminar de Centros y Organizaciones culturales que inicialmente abordó los barrios de Parque Patricios, Barracas y La Boca y, en una segunda etapa, el barrio de Pompeya.

El relevamiento fue llevado a cabo por estudiantes del Equipo de Arte y Sociedad del CIDAC organizados en grupos con la coordinación de un referente por barrio.

Los estudiantes realizaron un primer abordaje del área delimitada a partir del método de búsqueda que conlleva a recorrer sectores urbanos en forma organizada y con criterios para el levantamiento de datos. Este trabajo permitió la obtención de nuevos contactos de organizaciones con menor visibilidad en los medios digitales.

A través de la coordinación de entrevistas con los referentes de los distintos espacios culturales se llevaron a cabo una serie de visitas con el fin de dialogar y establecer un vínculo de confianza que permitiera, en una instancia posterior a las mismas, registrar los datos referidos a los aspectos definidos de interés.

El registro fue llevado a cabo en una planilla Excel. Se definieron campos cerrados, con datos cuantitativos y rangos de selección, y también campos abiertos que, respondiendo a la necesidad expresada por los estudiantes involucrados en las tareas de relevamiento,



permitiera los comentarios más amplios, dando espacio de este modo a la interpretación de los datos y a los aspectos cualitativos.

La recolección de datos se organizó a partir de las siguientes categorías de análisis: datos generales, contacto, formas de difusión, objetivos y perfil de la organización, características de la población que asiste al centro, características de las actividades, recursos humanos, infraestructura, dificultades de la organización y otra información considerada importante de la organización.

La experiencia de relevamiento nos permitió colaborar en la generación de un vínculo más fluido y personal entre el Equipo del CIDAC y los referentes de los distintos centros y organizaciones culturales de Comuna 4. Este trabajo se constituyó como un punto clave para los objetivos generales del proyecto centrados en el acercamiento de la universidad y el territorio, permitiendo co-construir con la comunidad un nuevo conocimiento en forma colaborativa; brindando al equipo un panorama más actualizado y profundo respecto al funcionamiento de las prácticas artísticas de la Comuna.

Este acercamiento y un primer análisis no sistemático de los datos obtenidos permitió detectar ciertas deficiencias, demandas y potencialidades de los Centros culturales y organizaciones sociales de la Comuna. A partir de allí, emergieron una serie de hipótesis que permitieron planificar diversas actividades enfocadas en las mismas.

Se identificaron tres problemáticas principales: (I) Desconocimiento en asuntos legales; (II) Problemáticas en la elaboración y presentación de proyectos y financiamiento; (III) Inconvenientes para realizar la comunicación y/o difusión y su efectividad para vincularse con los vecinos del barrio y con otras instituciones.

Se realizó un Encuentro de Centros y Organizaciones Culturales en la sede del CIDAC (2012) y un Seminario de Gestión Cultural que fue coordinado en conjunto con la Fundación Lebensohn (2014). Ambos se enfocaron en desarrollar estrategias para el abordaje de las problemáticas enunciadas. Estas acciones brindaron, una posibilidad de acercamiento de las distintas instituciones entre sí y un espacio de reflexión conjunta y de capacitación con referentes de las distintas problemáticas.

Por otro lado, el trabajo de relevamiento, que al año 2017 alcanzó los 78 espacios relevados y fue documentado en un Mapa de Centros y Organizaciones Culturales. El mismo fue entregado en versión impresa a los distintos referentes de Organizaciones Culturales de la Comuna 4.

### **Nuevos caminos para transitar. Desafíos metodológicos**

De acuerdo con lo planteado por Octavio Getino (2007), entendemos la elaboración técnica y metodológica de indicadores como necesariamente correspondiente con una definición previa de los objetivos a alcanzar en materia de políticas, estrategias y programas de trabajo; todos aspectos necesariamente relacionados a un determinado momento y espacio territorial y social.

En este sentido, y teniendo en cuenta que durante el primer cuatrimestre del 2022 el Equipo de Arte y Sociedad del CIDAC se encuentra realizando un primer acercamiento territorial a los Centros Culturales de la Comuna 4 con el fin de conocer sus actuales inquietudes, dificultades y preocupaciones en el contexto de post pandemia; nos proponemos trabajar, por un lado, con dicha información como input inicial y, por otro, en conjunto con el Equipo de Arte y Sociedad en pos de establecer el marco teórico común que nos permita definir las preguntas problema que deberán guiar la definición de nuestros indicadores.



Como pautas iniciales, y entendiendo la esencia del proyecto del cual formamos parte, sabemos que nuestro estudio deberá conseguir abarcar conceptualizaciones que incluyan el carácter simbólico involucrado en las prácticas culturales, evitando caer en mediciones netamente economicistas.

Como inicio de la revisión metodológica propuesta para esta nueva etapa del proyecto, el equipo ha evaluado la posible utilización de los datos abiertos disponibles.

En la base ofrecida por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en el portal Buenos Aires Data, encontramos 166 espacios culturales que forman parte de la base referida a la Comuna 4. De los cuales, 93 espacios enmarcan sus funciones principales coincidentes con los centros culturales objeto de nuestro proyecto. Las categorías de análisis en las cuales quedan comprendidas son: centro cultural, espacio de exhibición, espacio de formación y espacio escénico.

Por otro lado, el Ministerio de Cultura Nacional, a través del Mapa Cultural tiene disponibles datos sobre: Agentes y Actividades Culturales formado por las bases referidas a Canales de Televisión Abierta, Carreras Culturales Universitarias, Diarios Impresos, Editoriales de Libros, Fiestas y Festivales, Radios, Sellos Musicales y Puntos de Cultura, sólo coincide con nuestro interés en la última categoría mencionada. Dentro de los datos disponibles, nos serán de utilidad los correos electrónicos de los referentes de espacios de la Comuna 4 que participan del Programa Puntos de Cultura. La participación a dicho Programa, a su vez, forma parte de los datos informados en el campo Programas de la base de datos brindada por el Portal Buenos Aires Data.

Por otro lado, en el Mapa Cultural en la categoría: Espacios Culturales, podemos encontrar una base completa referida a Centros Culturales con información sobre la capacidad de los espacios y el año de inicio de actividades.

A partir de la analizado hasta el momento, encontramos que los datos abiertos disponibles, tanto los ofrecidos por el GCBA como los ofrecidos por el Ministerio de Cultura Nacional, serán de utilidad, inicialmente, sólo como listado actual de Centros Culturales de la Comuna con la información básica respecto a ubicación, contactos y funciones principales del espacio.

Por otro lado, estos datos públicos también presentan la participación de los mismos en Cámaras, Redes y Programas. Dicha pertenencia es de nuestro interés en cuanto nos permitirá acercarnos a distintas formas de articulación que los Centros presentan entre sí y con otras organizaciones. Situación que desde las primeras experiencias del Equipo de Arte y Sociedad en la Comuna fue foco de atención por ser percibida como una condición clave para la sostenibilidad del ecosistema cultural de la Comuna; y a su vez, como una de las mayores dificultades informadas por parte de los distintos referentes de los Centros.

Un aspecto a considerar, en cada uno de los casos a ser utilizados de estas bases de datos, será el referido a la actualización de los mismos, considerando que hay actualizaciones disponibles en el último año, pero también datos provenientes de relevamientos llevados a cabo hace más de 5 años.

Teniendo en cuenta el análisis realizado hasta el momento, encontramos que, junto con la colección de datos ya disponible de relevamientos realizados los años previos, la realización de entrevistas seguirá siendo nuestra técnica principal de producción de datos. En tanto, más allá de los campos de interés previamente mencionados, la mayoría de las áreas de interés de nuestro estudio no participan de las bases públicas disponibles. Considerando esta conclusión y siguiendo la categorización planteada por Sautu et al. (2005), podemos afirmar que nuestro proyecto continuará enmarcado en una metodología de tipo principalmente cualitativa,



descartando así el pasaje a una metodología de tipo cuantitativa que se daría en caso de tomar la recopilación de datos existentes como técnica de producción de datos principal.

En concordancia con dicha decisión, entendemos que deberemos continuar utilizando categorías propias que nos permitan abarcar los objetivos de nuestro estudio.

Por otro lado, aún nos encontramos en etapa de revisión de otros antecedentes de interés y en proceso de ampliación del marco conceptual que nos permita construir categorías taxonómicas de utilidad para la construcción de indicadores culturales.

### **A modo de reflexión**

De esta manera, vemos como uno de los desafíos principales a enfrentar el lograr superar de modo enriquecedor la tensión propia de la convivencia de los modos de interpretación y análisis cuantitativos y cualitativos.

Aceptando la metáfora propuesta por Gary Goertz (2006), quien se refiere a estas dos tradiciones de investigación como culturas distintas y, como tales, definidas por diferentes valores, creencias y normas.

Consideramos que nos será productiva la consideración de dichas discrepancias con el fin de lograr un diálogo “intercultural” productivo. Compartimos con Nuria Rodríguez Ortega (2019) el considerar que, bien integrada, esta hibridación metodológica da paso a una mayor complejidad semántica donde, mediante la analítica cultural, los elementos analizados se reinscriben en un campo de comprensión más amplio que permite el arribo a conclusiones más complejas. En el contexto de nuestro proyecto, esperamos que estas conclusiones también consigan constituirse como un insumo útil para la construcción de políticas que fomenten el acceso a los derechos culturales de los ciudadanos logrando mantener la complejidad percibida en el trabajo socio-territorial.

Tomando en consideración lo expresado por García Canclini (1987) sobre las políticas culturales como un conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados, creemos que este proyecto es la continuidad de un camino cultural transitado por todas y para todas las personas.

### **Referencias bibliográficas**

Bayardo García, R. (2008). Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas. RIPS Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, 7 (1), 17-29.

Coelho, T. (2000). Diccionario Crítico de Política Cultural. San Pablo: Iluminuras.

Curvello, M. A. (2009). Políticas públicas de cultural do Estado do Rio de Janeiro: 2007-2008. Rio de Janeiro: Uerj/Decult.

García Canclini, N. (Ed.) (1987). Políticas culturales en América Latina. México: Editorial Grijalbo.

Getino, O. (2008). Algunas experiencias de indicadores y mediciones culturales en América Latina. En F. Piñon (Comp.), Cuadernos de políticas culturales 5, (pp. 74 – 81). Buenos Aires: EDUNTREF.

Gobierno de la ciudad de Buenos Aires (s/f). Mapa Cultural. Recuperado de <https://www.buenosaires.gob.ar/mapa-cultural>





Goertz G., Mahoney, J. (2006). A Tale of Two Cultures: Contrasting Quantitative and Qualitative Research. *Political Analysis*, 14 (3), 227-249.

Jaime, F., Dufour, G., Alessandro, M. y Amaya, P. (2013). *Introducción al análisis de políticas públicas*. Buenos Aires: Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Lahera, E. (2004). *Política y políticas públicas*. Santiago de Chile: Naciones Unidas.

Margulis, M., Urresti, M. y Lewin, H. (2014). *Intervenir en la cultura. Más allá de las políticas culturales*. Buenos Aires: Biblos.

Ministerio de Cultura de la República Argentina (s/f). *Mapa Cultural*. Buenos Aires: Sistema de Información Cultural de la Argentina. Recuperado de <https://www.sinca.gob.ar/mapa.aspx>

Rodríguez Ortega, N. (2019). *Humanidades Digitales, Posthumanidad y Neohumanismo*. Telos, 112. Recuperado de <https://telos.fundaciontelefonica.com/wp-content/uploads/2019/12/telos-112-cuaderno-humanidades-en-un-mundo-stem-nuria-rodriguez-humanidades-digitales.pdf>

Sautu, R., Boniolo, P., Dalle, P. y Elbert, R. (2005). *Manual de metodología: construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. Buenos Aires: consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

UNESCO. (1982). *Conferencia Mundial sobre Las Políticas Culturales (MONDIACULT)*. Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505sb.pdf>

UNESCO (2005). *Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>

UNESCO (2007). *Declaración de Fribourg sobre Derechos Culturales*. Recuperado de <https://culturalrights.net/es/documentos.php?c=14&p=161>

Urfalino, P. (2015). *A invenção da política cultural*. São Paulo, Brasil: Edições SESC São Paulo.



## Análisis de oferta, infraestructura y alcance de Bibliotecas Populares del Departamento San Jerónimo en la Provincia de Santa Fe

Mauro Maximiliano Chinellato

### Introducción

Como resultado de haber transitado el curso: *Indicadores en arte y cultura* dictado por Rafael Cruz, en la unidad académica Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), y con la motivación personal de realizar un estudio de investigación a nivel local de las Bibliotecas Populares en el interior de la provincia de Santa Fe, se ha desarrollado el relevamiento en contacto directo con las instituciones.

La Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (de ahora en adelante CONABIP) define a las Bibliotecas Populares como:

“Asociación civil autónoma creada por iniciativa comunitaria. Ofrece servicios y espacios de consulta, expresión y desarrollo de actividades culturales, de la lectura y del libro en forma amplia, libre y pluralista. Son dirigidas y sostenidas por sus socios y socias y brindan información, educación y recreación, mediante su acervo, el cual está abierto al público” (CONABIP, 2022).

### Contexto

Mi interés por este objeto de estudio surge alrededor de 2001, momento de crisis en Argentina, cuando con 15 años he conformado la comisión directiva de lo que sería la Biblioteca Popular Alfonsina Storni de Monje y hemos fundado en la estación del ferrocarril de dicho pueblo, ésta institución. Es a partir de los cuestionamientos surgidos de esta experiencia, que ante el contexto pandémico, post Aislamiento Social Preventivo Obligatorio (ASPO), se han estudiado a distancia datos de las 7 Bibliotecas Populares registradas actualmente<sup>6</sup> en la web de la CONABIP<sup>7</sup>, con la finalidad de realizar un relevamiento en territorio, a nivel local y regional.

Considerando que una Biblioteca Popular es una institución que favorece y posibilita el acceso a los bienes culturales de personas que habitan localidades de poblaciones pequeñas (alrededor de 2.000 personas), como es el caso de Monje, en el interior de Santa Fe, puedo afirmar que su impacto en el entorno es fundamental para acercar a las personas, no sólo a la lectura, sino a un espacio de encuentro que permite vincularse con otros e incorporar conocimientos, despertando nuevos intereses. En este sentido, Michèle Petit refiriéndose a las bibliotecas populares comenta en su libro *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*: “no sólo porque dan acceso al saber, sino también porque permiten la apropiación de bienes culturales que apuntalan la construcción del sí mismo y la apertura hacia el otro” (Petit, 2001 :109)

La recolección de datos fue diseñada para llevarse a cabo a través de llamadas telefónicas a cada una de las instituciones. Pero durante las primeras instancias de comunicación he tenido que pensar estrategias alternativas que contemplen primordialmente la empatía, la explicación y necesidades del proyecto y, recién allí, comenzar a contactar por mensajes y audios de Whatsapp, correos electrónicos, comunicaciones a través de sus redes sociales

<sup>6</sup> Junio 2022, sitio oficial de CONABIP, rastreando el mapa del departamento San Jerónimo, Santa Fe, encontramos 7 establecimientos. Disponible en [https://www.conabip.gob.ar/buscador\\_bp/mapa](https://www.conabip.gob.ar/buscador_bp/mapa)

<sup>7</sup> Disponible en <https://www.conabip.gob.ar/>



(sobre todo Facebook e Instagram) logrando con estas herramientas establecer un diálogo respecto a las finalidades y necesidades de datos directos del presente proyecto.

Para intentar elaborar una descripción generalizada, se han reunido las respuestas de una encuesta en Google Forms con 44 ítems que han respondido directamente las 7 Bibliotecas Populares a través de sus trabajadoras<sup>8</sup> o representantes de las comisiones directivas. De los 44 puntos, el primero es la identificación de la Biblioteca Popular que responde, 12 pertenecen a la Dimensión A: Características y Servicios, 14 a la Dimensión B: Adaptación al entorno digital, en el marco del “Plan Nacional de Inclusión Digital” y 17, a la Dimensión C: Sostenibilidad y vinculación con su entorno.

Las instituciones que participaron fueron:

1. Dr. Andrés Egaña - Galvez<sup>9</sup>
2. Coronel José Rodríguez - Coronda<sup>10</sup>
3. Rivadavia - San Genaro<sup>11</sup>
4. Dr. Pedro S. Alcacer - Maciel<sup>12</sup>
5. de Barrancas - Barrancas<sup>13</sup>
6. Alfonsina Storni - Monje<sup>14</sup>
7. del Bicentenario - Diaz<sup>15</sup>

Podemos cruzar los datos detallados por CONABIP con los que se muestran en la web del Senado de Santa Fe<sup>16</sup>, donde se considera la información provista por el Instituto Nacional de Estadística y Censos de la República Argentina (INDEC) del año 2010.

---

<sup>8</sup> Todas las personas con quienes he establecido comunicación han sido mujeres, excepto un sólo varón.

<sup>9</sup> Disponible en <https://www.conabip.gob.ar/bipop/865>

<sup>10</sup> Disponible en <https://www.conabip.gob.ar/bipop/1092>

<sup>11</sup> Disponible en <https://www.conabip.gob.ar/bipop/2825>

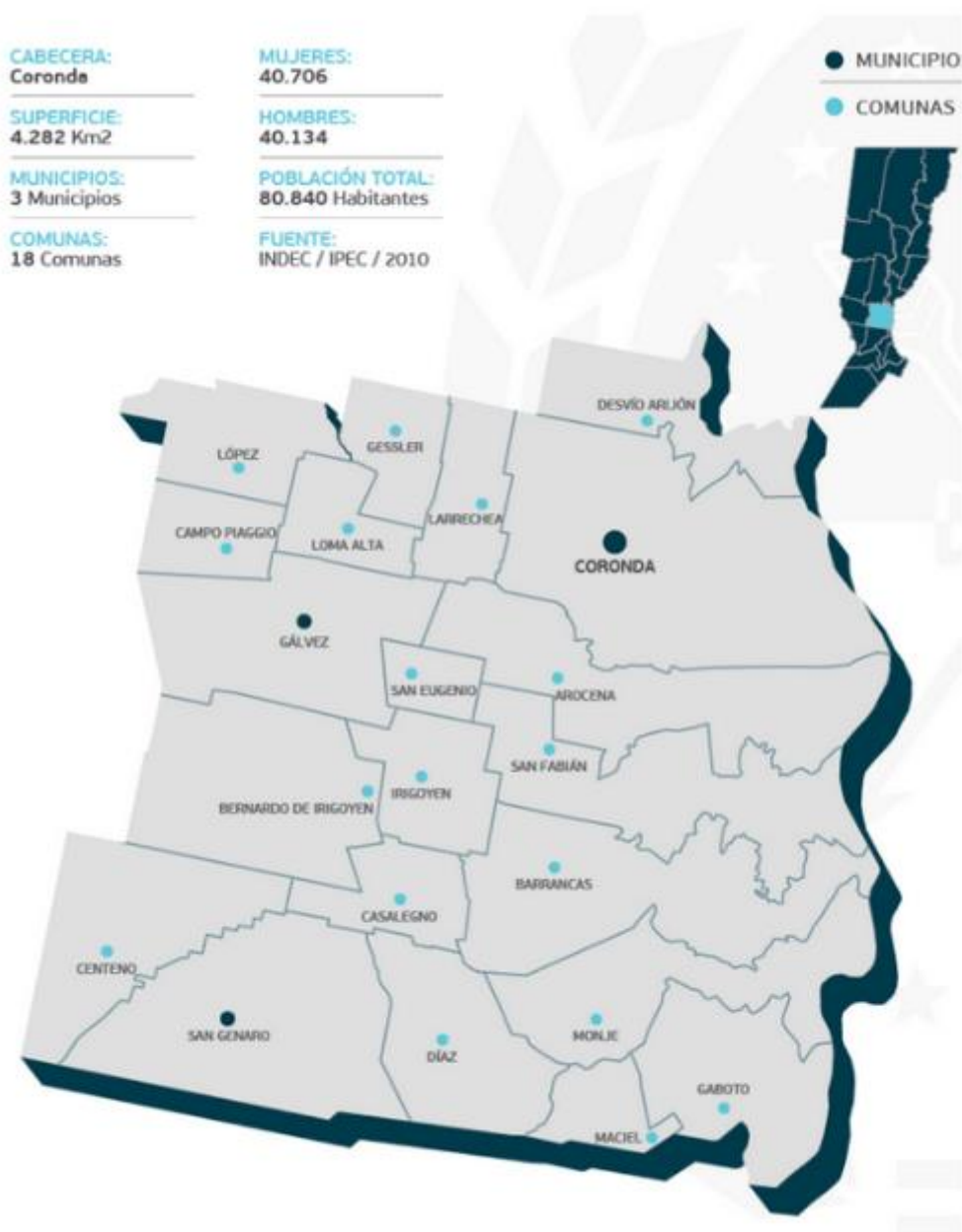
<sup>12</sup> Disponible en <https://www.conabip.gob.ar/bipop/869>

<sup>13</sup> Disponible en <https://www.conabip.gob.ar/bipop/6675>

<sup>14</sup> Disponible en <https://www.conabip.gob.ar/bipop/1448>

<sup>15</sup> Disponible en <https://www.conabip.gob.ar/bipop/6825>

<sup>16</sup> Disponible en <https://www.senadosantafe.gob.ar/departamentos/san-jeronimo>



Como punto de partida del estudio es imprescindible considerar que, de los 21 municipios y comunas que componen el departamento San Jerónimo, sólo un tercio de las localidades cuentan con Bibliotecas Populares. Relacionando cada una de ellas con la cantidad de habitantes, podemos conocer cada cuántos existe una Biblioteca Popular: En Gálvez, la ciudad de mayor población del departamento, hay 1 Biblioteca Popular por cada 19.309 personas y en Díaz, el pueblo con menor población, existe 1 establecimiento cada 1.886 habitantes.

También se puede observar que de un total de 80.840 habitantes que viven en las 21 localidades del Departamento San Jerónimo, podemos asegurar que en este departamento del interior de la provincia de Santa Fe, existe una Biblioteca Popular cada 11.549 habitantes.



## Resultados de la Dimensión A: CARACTERÍSTICAS Y SERVICIOS

La cantidad de asociados<sup>17</sup> varía entre 160 en la localidad de menor afiliación (Monje) y 3.000 socios activos, la de mayor (San Genaro). Esta diferencia se corresponde directamente con el alcance de la institución y la cantidad de población de la localidad en la cual está emplazada. Respecto a los habitantes de cada localidad, el porcentaje que se encuentra afiliado, varía entre un 3,06 % (Barrancas) y un 33,33% (San Genaro), siendo menores al 10% en la mayoría de los restantes casos.

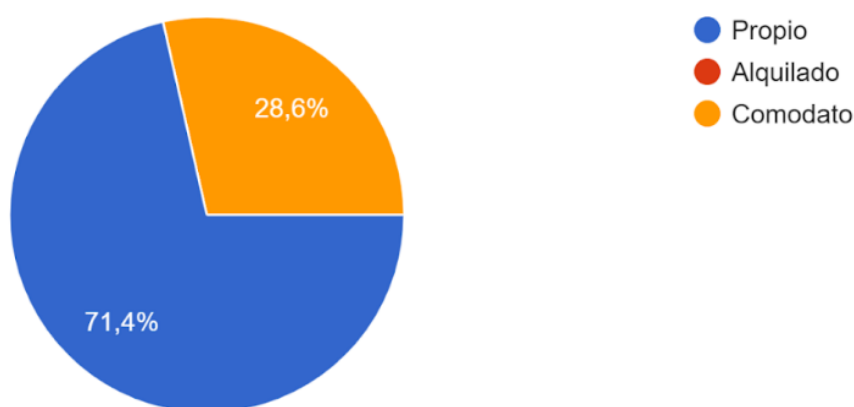
La cantidad de volúmenes que poseen varía según la antigüedad y el trabajo de cada una. Hay 5.100 ejemplares en la localidad más pequeña (Díaz) y 52.000 en Galvez.

En cuanto a las consultas/visitas durante el año 2020, no fue posible recabar información precisa debido a que no existe una base fiable de registro de este dato y que el año que se intentó registrar fue atravesado por la pandemia de Covid - 19.

Como características edilicias se encontró que la mayoría cuenta con edificio propio (71.4%) y en menor proporción (28.6%), es de comodato<sup>18</sup>.

El edificio donde funciona actualmente, es:

7 respuestas



El estado de conservación de los edificios e instalaciones, en una escala de 4 puntos (Malo, Regular, Bueno y Muy Bueno), es considerado bueno para más de la mitad de las instituciones.

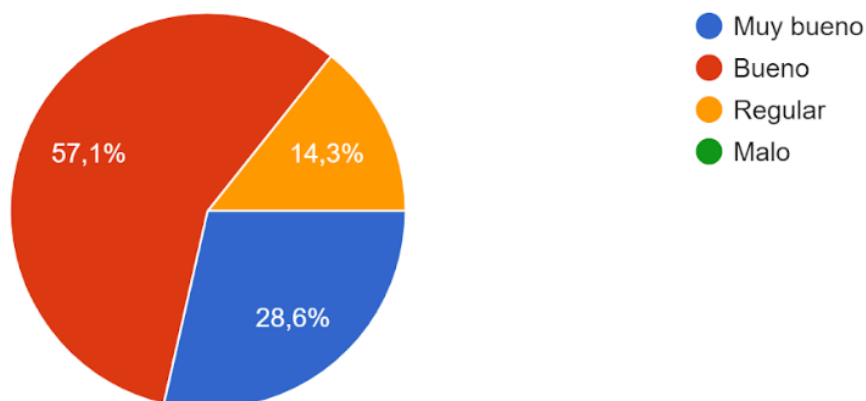
<sup>17</sup> De aquí en adelante los conceptos subrayados, responden a los aspectos relevados.

<sup>18</sup> Contrato por el cual se da o recibe prestada una cosa de las que pueden usarse sin destruirse con la obligación de restituirla.



## El estado de conservación de las instalaciones es:

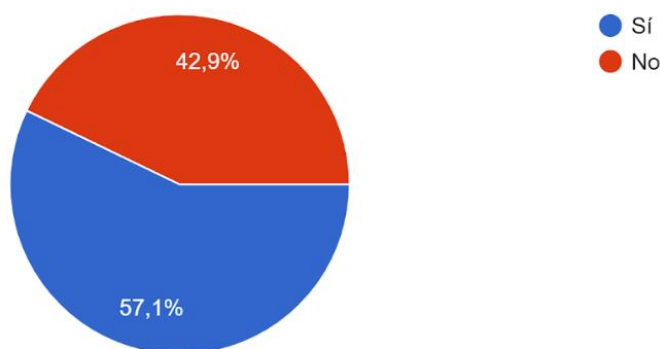
7 respuestas



La accesibilidad para personas con movilidad reducida y de 3ra edad está garantizada en más de la mitad de las bibliotecas y todas cuentan con servicios de electricidad, agua potable y servicios sanitarios.

## ¿Posee accesibilidad para personas con movilidad reducida o de 3ra edad?

7 respuestas



Los espacios habitacionales varían entre 1 y 6, dándole diferentes usos entre los que se destacan: Bibliotecas de libros, sala de reuniones, de lectura, de computación, de exposición/fotos, de trabajo colaborativo, de talleres (cocina, danzas, teatro), mesas de debate con temas semanales, rincón infantil, museo.

Considerando los 20 servicios que puede brindar una Biblioteca Popular definidos por CONABIP, podemos expresar la variedad de servicios de cada biblioteca<sup>19</sup>:

<sup>19</sup> Para establecer la variedad entre 1 (más variado) y 0 (menos variado) se ha aplicado el abordaje Numerical Richness (Magurran, 1988) que consiste en: Número de categorías presentes / Número de categorías posibles



1. Coronel José Rodríguez-Coronda:  $16/20 =$  Índice de variedad: 0,80
2. del Bicentenario - Diaz:  $11/20 =$  Índice de variedad: 0,55
3. Alfonsina Storni - Monje:  $9/20 =$  Índice de variedad: 0,45
4. Dr. Andrés Egaña - Galvez:  $8/20 =$  Índice de variedad: 0,40
5. Dr. Pedro S. Alcacer - Maciel:  $7/20 =$  Índice de variedad: 0,35
6. de Barrancas - Barrancas:  $5/20 =$  Índice de variedad: 0,25
7. Rivadavia - San Genaro.  $3/20 =$  Índice de variedad: 0,15

De este modo, podemos asegurar que el índice de variedad de las Bibliotecas Populares de este departamento de Santa Fe, oscila entre 0,8 y 0,15.

Otros servicios no citados y actividades que han sido nombrados como aporte de valor, son: Desarrollo del programa Biblio (similar a DIGIBEPE), encuadernación y restauración de libros, talleres (dibujo, inglés), servicio de atención al ciudadano (trámites de ANSES, API), internet de uso libre, eventos culturales, difusión y promoción de la lectura y libros en redes (blog, Facebook, Instagram). Se destacan algunas propuestas específicamente pensadas y desarrolladas por rangos etarios (Niñez, 3ra edad, etc.).

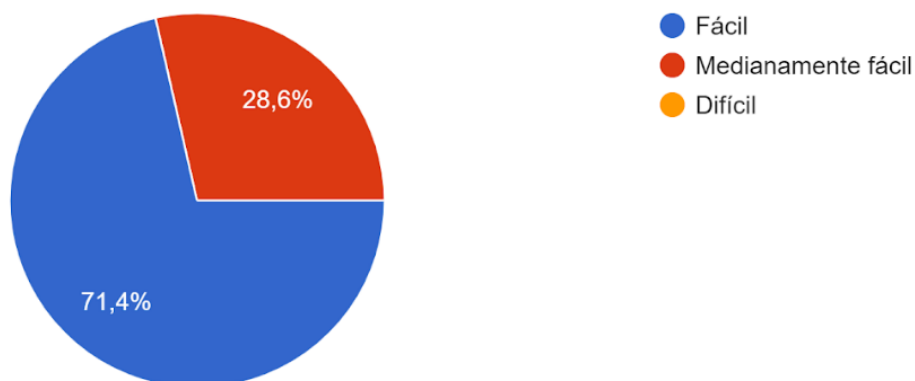
Más allá de lo descrito, varias respuestas indican que estas actividades se llevaban a cabo previas a la pandemia, por lo que en la actualidad se encuentran suspendidas o directamente no se realizan más.

### Resultados de la Dimensión B: ADAPTACIÓN AL ENTORNO DIGITAL

La biblioteca con mayor cantidad de computadoras y dispositivos con acceso a internet, cuenta con 9 dispositivos. Todas utilizan algún tipo de software para la gestión bibliotecaria (desde el programa dispuesto por CONABIP: DIGIBEPE hasta documentos Word y/o Excel. La cantidad de personas capacitadas para el uso del software es muy baja, entre 1 y 3 por institución, y su utilización les resulta fácil o medianamente fácil.

La utilización del sistema dispuesto para la gestión de la biblioteca, le resulta:

7 respuestas

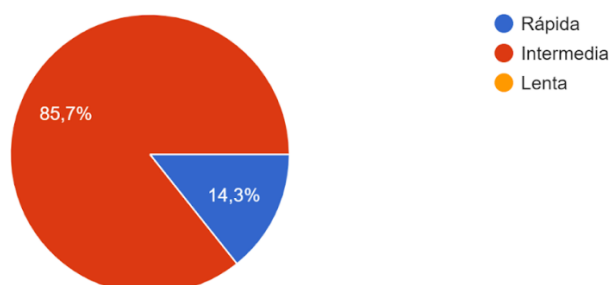




La velocidad de conectividad a internet desde los dispositivos es intermedia en la mayoría y todas poseen redes sociales y utilizan Facebook.

La velocidad de conectividad a internet desde los dispositivos con los que cuentan, le resulta:

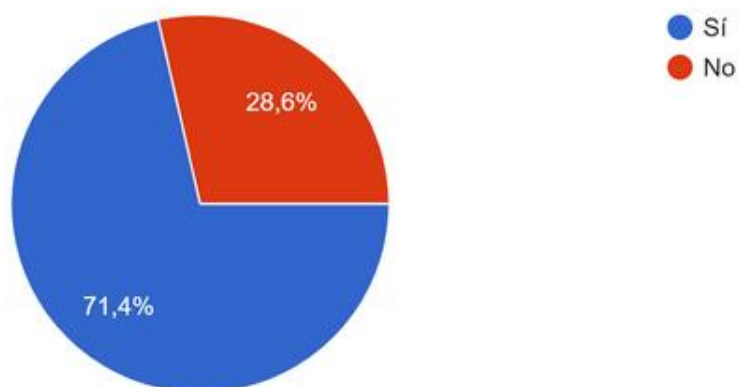
7 respuestas



La gestión de redes es llevada adelante *ad honorem* por personal de la comisión directiva, sus bibliotecarias o colaboradores y la mayoría también utiliza otras herramientas digitales para ampliar el alcance a la población como el correo electrónico y los medios de comunicación locales, realizando publicaciones sobre temas específicos.

¿Utilizan otras herramientas digitales para ampliar el alcance a la población?

7 respuestas

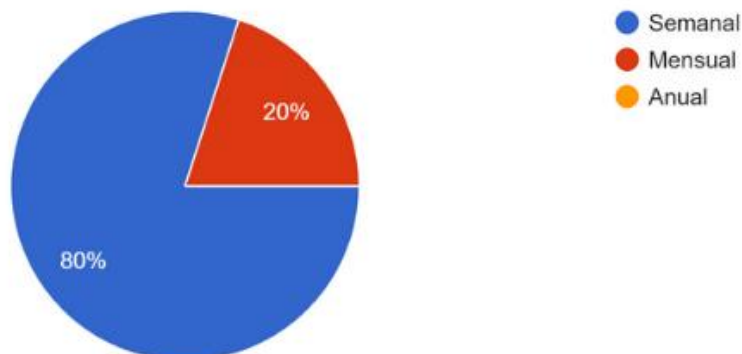






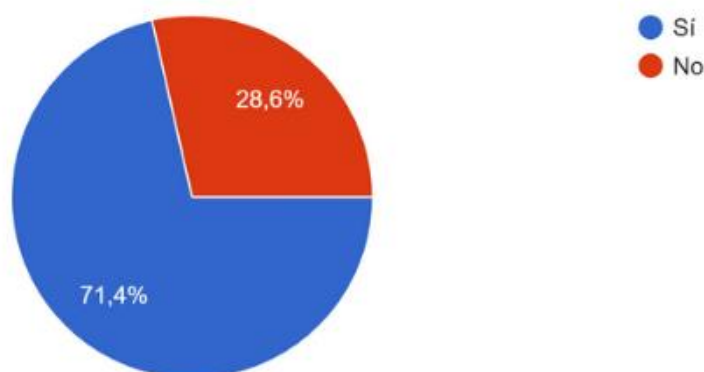
### ¿Con qué frecuencia?

5 respuestas



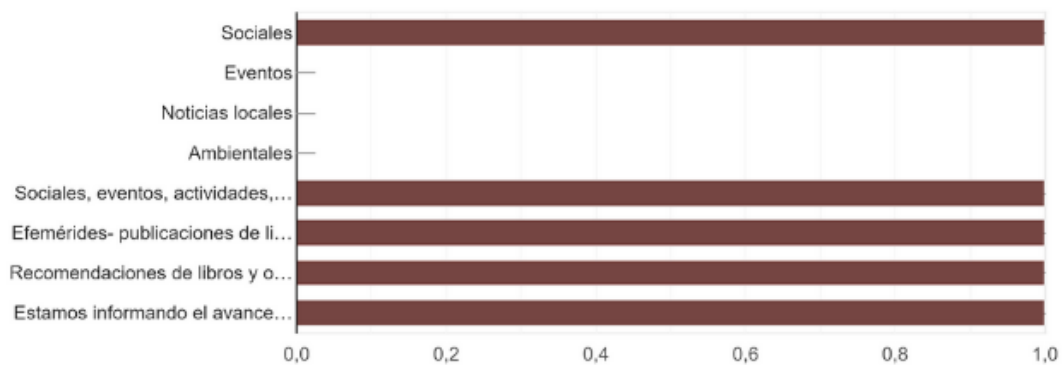
### ¿Realizan publicaciones digitales?

7 respuestas



### ¿Sobre qué temas?

5 respuestas





## Resultados de la Dimensión C: SOSTENIBILIDAD Y VINCULACIÓN CON SU ENTORNO:

La cantidad de miembros que componen la comisión directiva, mayoritariamente rondan las 12 personas.

Al consultar sobre cómo se organiza la comisión directiva, se han recibido diversas respuestas que dan cuenta que no existe un único modo de gestionar estas instituciones.

Se relevaron los acuerdos y/o convenios con organismos, entidades públicas o privadas, actores/instituciones locales, provinciales y nacionales que evidenciaron su diversa vinculación con los gobiernos municipales, comunales, provinciales, nacionales, escuelas, clubes, CONABIP, organizaciones no gubernamentales, Universidad Nacional del Litoral, Subsecretaría de Salud y Desarrollo Social de la Municipalidad de Gálvez, COBIPSA (Comisión Provincial Protectora de Bibliotecas Populares de Santa Fe) y otras Bibliotecas Populares de Santa Fe. Para indagar sobre este punto, se les ha solicitado a cada una de ellas que pondere su interacción con cada organismo en una escala del 1 al 5 (donde 1 es Inexistente y 5 Muy activa). Otros actores, con quienes se vinculan frecuentemente son: Escritores, Coro Polifónico Municipal de Galvez y el Área de la Mujer del Sector de Desarrollo Social perteneciente a la Comuna de Monje.

El financiamiento de 3 Bibliotecas Populares (Barrancas, Monje y Diaz) es a través de fondos públicos (subsidios de CONABIP, Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe, Provincia de Santa Fe y Comuna de Monje). En cambio, otras 3 (Galvez, Coronda y Maciel) se financian con fondos mixtos (públicos y privados). Sólo el financiamiento de la Biblioteca Popular Rivadavia es privado, ya que se solventa a través de la cuota societaria.

## Hallazgos

Replanteo de fuentes: En 2020 al iniciar esta investigación me he basado en los datos del SINCA y CONABIP, pero he tenido que replantear la fuente por diferencias con lo relevado a través de esta encuesta.

Tomo conocimiento de la existencia de COBIPSA<sup>20</sup> (Comisión Provincial Protectora de Bibliotecas Populares), creada de acuerdo a la Ley Provincial N° 10.572 del 22 de noviembre de 1990 y su Decreto Reglamentario 4235/91 atento al artículo 6° y de CABIP (Confederación Argentina de Bibliotecas Populares), entidad que representa las Federaciones de Bibliotecas Populares del país.

## Conclusiones

Considerando que ha sido complejo establecer comunicación con algunas referentes de las bibliotecas para recabar datos, y estando inmersos en una sociedad atravesada por las complicaciones que evidenció el contexto Covid-19, en un sentido antropológico, siento que si no aprovechamos esta oportunidad para implementar estrategias innovadoras que vinculen intergeneracionalmente a la población y la aplicación de políticas públicas específicas, las bibliotecas populares - como las conocemos hoy en día - tenderían a desaparecer.

En este sentido, es válido remarcar que es en esta crisis, con sus consecuencias negativas en el modo en que afecta la calidad de vida de la población, donde aparece la oportunidad y se habilita un contexto que posibilita el cambio. Así como lo fue en el 2001, año en que a pesar de la crisis económica y social nacional, junto a un grupo de personas pensamos en apostar a la cultura cuando conjuntamente fundamos la Biblioteca Popular [Alfonsina Storni en Monje](#).

<sup>20</sup> Disponible en <http://legislacionbibliotecologia.blogspot.com/2007/06/reglamento-interno-de-cobipsa.html>



Si bien no se evidencia gran adaptación a las nuevas tecnologías, más allá de utilizar algunas herramientas y sus aplicaciones digitales, la falta de optimización de los recursos existentes e imposibilidad de generar encuentros para habitar los espacios físicos (interiores y exteriores) y digitales, nos expone al desafío que estas instituciones, los vínculos y las distancias sociales nos exigen hoy en día. Para lograr una política pública eficiente podríamos trabajar en desarrollar el interés para generar una cotidianeidad que habilite el encuentro (presencial o digital efectiva) integrando en el espacio público y virtual las actividades centradas en el libro y la lectura, focalizando y definiendo acciones y estrategias concretas en las cuales se inviertan los recursos, sobre todo humano, de tiempo y conocimiento.

La mayoría de las comisiones directivas de estas instituciones están conformadas por mujeres, algunas jubiladas. Es por ello que un aspecto que identifico para trabajar es el encuentro intergeneracional. De esta manera, creo que incentivando a lxs jóvenes para que aporten sus conocimientos, habilidades y herramientas pueden desarrollar conjuntamente con quienes ya conforman estas comisiones directivas y poseen la experiencia, proyectos innovadores, no sólo en la expansión y alcance del espacio digital, sino también en la manera en la que desde las Bibliotecas Populares se generen vínculos cotidianos con la población donde radican.

A través de la presente investigación, he regresado indefectiblemente a varios lugares, físicos e imaginarios, que han marcado a lo largo de mi historia, el interés en la temática. En esta oportunidad, he recabado datos con la intención clara de poder generar la evidencia necesaria para mostrar, compartir y poder tejer redes para que juntxs trabajemos y definamos líneas de acción cuya finalidad sea sostener y poner en valor, lo que para mí es la institución más cercana a la población en esta región geográfica, que aporta valor humano y permite el acceso directo a los bienes culturales: Las Bibliotecas Populares Argentinas.

### **Próximos pasos**

Tomando como base la investigación realizada hasta el momento, la intención es generar un registro audiovisual in situ en las 7 instituciones, donde puedan observarse y oírse las sedes físicas, sus espacios y entornos, y también entrevistar a las personas que conforman las comisiones directivas e inclusive a usuarixs de las Bibliotecas Populares.

Una vez que dispongamos del material, se pretende compartirlo con un público que pueda recabar nuevos datos y vislumbrar indicadores a partir de lo que se observa y escucha para comparar, ampliar y complementar lo relevado hasta el momento.



## Con bombos y platillos: La expresión murguera como medio de integración social

Jorge Pablo Rebolledo

### Introducción

El proyecto pretende diseñar indicadores de oferta de actividades de expresión artística y cultural murguera para las localidades rionegrinas de Cipolletti (Departamento General Roca), Sierra Grande y San Antonio Oeste (Departamento San Antonio). Se prevé la realización de un relevamiento del número de talleres y/o escuelas que desarrollan actividades inherentes a la expresión artística y cultural murguera en las tres localidades seleccionadas. Generando a su vez un diagrama de actividades de formación e integración que permitan analizar si la implementación de las estrategias de inclusión e interacción incrementan el interés y la participación de niñas, niños y jóvenes de dichas comunidades, en los espacios vinculados a esta expresión artística.

La relevancia de un proyecto de esta naturaleza radica en la consolidación de un ámbito de integración social tomando como punto de partida el desarrollo colectivo y comunitario de la murga como expresión cultural de los diferentes barrios de las mencionadas localidades. La selección de las mismas pretende generar una interacción entre comunidades con realidades ciertamente diversas, pero con puntos de convergencia, particularmente en relación con la necesidad de brindar espacios de contención a niñas, niños y jóvenes en situación de vulnerabilidad.

La base que sustenta el presente proyecto se vincula con la trascendencia del espacio de las murgas en el fortalecimiento de valores como la solidaridad y el trabajo comunitario. Y, en paralelo, puede resultar de utilidad para potenciar la creatividad y habilidades artísticas de niñas, niños y adolescentes rionegrinos.

Es importante señalar que no existen antecedentes de la ejecución de un proyecto de estas características en los Departamentos y localidades seleccionados. No obstante, corresponde hacer mención de una experiencia llevada a cabo en el mes de febrero de 2019 en el Balneario Las Grutas (San Antonio Oeste, Río Negro). En dicha oportunidad se realizó, en la sede de un predio de la Obra Social de la Universidad Nacional del Comahue, un Encuentro de Murgas con motivo de las celebraciones de carnaval. Convergieron allí, murgas de las localidades de Cipolletti, General Roca y San Antonio Oeste. Si bien la repercusión y el resultado de dicha experiencia fue positivo en la evaluación de los organizadores, las pretensiones de la actividad se circunscribieron exclusivamente a un intercambio con características de muestra o exposición.

### **Análisis de contexto. Abordaje del contexto territorial, de agentes, político, análisis de la comunidad en la que se enmarca el proyecto y las alianzas territoriales. Localización geográfica y cobertura.**

De acuerdo con las cifras publicadas en el Informe Diagnóstico Río Negro<sup>21</sup>, la población total proyectada a 2019 de la provincia de Río Negro es de aproximadamente 738 mil personas (INDEC). En lo que respecta a su estructura por edades se registra un 8,2% en el rango hasta

---

<sup>21</sup> Informe Diagnóstico que pretende dar cuenta de las características básicas de la población en la provincia de Río Negro tomando como referencia información oficial disponible a mayo de 2020, en lo que refiere a las dimensiones demográfica, de empleo y protección social, educación, salud, vivienda y hábitat, pobreza y distribución del ingreso y monitoreo de programas sociales. Disponible en [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/20.08.06\\_informe\\_rn.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/20.08.06_informe_rn.pdf)



cuatro años, lo que representa un total de 60.000 niñas y niños, en tanto que el tramo de abarca desde los 5 a 19 años asciende a 178.000 niñas, niños y adolescentes lo que representa un 24,1%.

En términos de densidad poblacional, de acuerdo a los datos censales de 2010, las principales ciudades de la provincia son en primer lugar Bariloche, con más de 100 mil habitantes, en segundo General Roca, con cerca de 90 mil habitantes, en tercer lugar, Cipolletti (la ciudad más próxima a la capital neuquina) con 87 mil habitantes y en cuarto lugar se ubica la capital Viedma, con 53 mil habitantes. En términos de densidad, los departamentos siguen el mismo orden: el departamento con mayor presencia de población por kilómetro cuadrado de superficie es Bariloche con 22,3 habitantes por km<sup>2</sup>. El segundo departamento más densamente poblado es General Roca, donde se ubican tanto la ciudad con el mismo nombre como la ciudad de Cipolletti, con un total de 21,1 habitantes por km<sup>2</sup>. En tercer lugar, el departamento de Adolfo Alsina, donde se emplaza la ciudad de Viedma, tiene una densidad de apenas 6 habitantes por km<sup>2</sup>.

Se observa una disparidad en cuanto a valores de densidad poblacional entre el Departamento General Roca y el Departamento San Antonio.

Esta situación condiciona de alguna forma la disponibilidad de lugares para la práctica de la expresión murguera y determina la diversidad de oferta de actividades vinculadas al arte y la cultura.

Las localidades seleccionadas presentan particularidades que pretenden ser puestas en diálogo a través de la interacción de las diferentes agrupaciones en el marco de las actividades programadas.

En sus orígenes la localidad de Sierra Grande centraba su actividad económica en la ganadería. A mediados de la década del 40, fueron descubiertos los yacimientos de hierro y recién en 1972 se dio inicio a la extracción del mineral. De esta forma la localidad se convertiría en sede del emplazamiento de la mina subterránea de hierro de mayores dimensiones de Sudamérica.

En 1991 el gobierno nacional decidió cerrar HIPASAM<sup>22</sup>, a partir de entonces el Gobierno de la Provincia de Río Negro se hizo cargo de esta. La administración de la empresa estatal HIPASAM no lograría generar el encadenamiento productivo local contemplado en el proyecto inicial. Dicha imposibilidad se transformaría en una de las principales causas de la crisis socioeconómica.

En 2006, Metalurgical Group Corporation (MCC) asumió el control del 70% de las acciones de la minera que pocos meses antes había adquirido otra empresa china al gobierno de la Provincia de Río Negro.

Desde octubre de 2016, la MCC sólo realiza labores de mantenimiento, permanece prácticamente paralizada porque los costos de producción o de logística superan lo que obtendrían como ganancia. Por tal motivo, han desvinculado a casi la totalidad de sus trabajadores.

---

<sup>22</sup> En mayo de 1991 el Poder Ejecutivo Nacional dispuso mediante Decreto N° 1014/91 la intervención de la empresa desplazando al directorio de los cargos ejecutivos. El interventor designado por el Ministerio de Defensa adoptó la medida de suspender el proceso de extracción por tiempo indeterminado. Al año siguiente, por Decreto 160/92 se declaró estado de liquidación la empresa Hierro Patagónico de Sierra Grande Sociedad Anónima Minera. Las condiciones de vida en la localidad de Sierra Grande se vieron significativamente deterioradas.



La población infantil, los adolescentes y jóvenes se han visto particularmente afectados por la interrupción del proceso de extracción en los yacimientos.

La localidad de San Antonio Oeste, es el segundo centro turístico en importancia de la provincia, detrás de Bariloche. Las Grutas es considerada una de las playas patagónicas con mayor infraestructura y es parte del trío de balnearios rionegrinos, que conforma con El Cóndor, en la desembocadura del Río Negro y Playas Doradas en Sierra Grande. Y al igual que otras localidades del país, registra el fenómeno de las usurpaciones de terrenos. Se estima que un centenar de familias están instaladas de manera precaria en distintos lugares del balneario. Se observa además una deficiencia en materia de planificación urbana de la villa y ausencia de políticas tendientes a satisfacer las necesidades habitacionales de quienes no tienen hogar. El Turismo representa la actividad económica principal, pero como buena parte de los balnearios de la Costa Atlántica, su actividad se circunscribe a un periodo de entre 3 y 4 meses. En tanto que en el resto del año se produce una retracción significativa de la actividad.

En la ciudad de Cipolletti, los referentes de diversas organizaciones sociales señalan que se observa un crecimiento de la pobreza, atribuido al desempleo, la falta de trabajo formal y de changas. Se registra un fenómeno de urbanización de sectores rurales productivos, y la consecuente reducción del número de chacras<sup>23</sup>. La mayoría son abiertos, existen numerosos proyectos en marcha y la infraestructura de servicios está saturada. Las dificultades que enfrentan los productores para poder colocar la producción de peras y manzanas en el exterior a valores competitivos profundizan la crisis frutícola, lo que deviene en la merma de la mano de obra en las chacras. Los loteos ya ocupan el 50% de la superficie bajo riego.

#### **Fundamentación. Relevancia de la temática / problemática elegida.**

La murga constituye una expresión artística que propicia un espacio de aprendizaje colectivo donde entran en diálogo valores tales como la solidaridad y el respeto. Es un dispositivo de integración que puede internarse en lugares donde pocas propuestas logran llegar. La murga otorga a sus integrantes sentido de pertenencia. Permite llevar adelante un trabajo grupal que cruza transversalmente lo corporal, lo musical, lo poético, el campo de la plástica y primordialmente cuestión identitaria. Como manifestación del arte popular representa la voz del barrio y refleja por medio de las letras de sus canciones la realidad cotidiana y de manera libre expresa anhelos y fantasías en torno a un mejor porvenir.

Más allá de las diversas posibilidades que el término murga puede representar, a los fines del presente trabajo resulta trascendente señalar que se trata de una organización de carácter comunitario, tal como se la define en el manual “La murga en la comunidad” de la serie Cuadernos del cascarudo elaborada por El Culebrón Timbal:

Y es organización comunitaria, sí, porque es un lugar donde interactúan adolescentes, jóvenes y adultos pero a través del principio del juego y de la risa; en un mundo donde la fragmentación es regla la murga puede ser el punto de partida desde el cual construir lazos, que permitan el crecimiento y la organización de nuestra comunidad. Estos lazos pueden constituirse en organización sobre temas culturales, que como

---

<sup>23</sup> Según datos brindados por el SENASA, durante la última década el sistema frutícola marginó a más de 400 productores. En 2008 existían en todo el Valle de Río Negro y Neuquén 2.498 productores frutícolas. En 2018 se registraron 2.042 chacareros exhibiendo una caída del 18% en relación con el período en estudio. El dato que resulta relevante dentro de este análisis es que en 2008 existían 2.205 chacareros con menos de 30 hectáreas. En 2017 llegaron a los 1.777 los productores en el segmento de menor superficie. Lo que arroja como resultado que el 93% de los que fueron expulsados del sistema han sido pequeños productores.



tales también pueden entenderse los que tienen que ver con salud, educación, trabajo, seguridad e infraestructura.

La relevancia de un proyecto de esta naturaleza radica en la consolidación de un ámbito de integración social tomando como punto de partida el desarrollo colectivo y comunitario de la murga como expresión cultural de los diferentes barrios de tres localidades de la Provincia de Río Negro. La selección de las tres localidades pretende generar una interacción entre comunidades con realidades ciertamente diversas, pero con puntos de convergencia, particularmente en relación con la necesidad de brindar espacios de contención a niños y jóvenes en situación de vulnerabilidad.

Los Departamentos incluidos en este proyecto son el Alto Valle y el Departamento San Antonio. La base que sustenta el presente proyecto se vincula con la trascendencia del espacio de las murgas en el fortalecimiento de valores como la solidaridad y el trabajo comunitario. Y, en paralelo, puede resultar de utilidad para potenciar la creatividad y habilidades artísticas de niños y adolescentes rionegrinos.

El Objetivo General del proyecto está definido por la generación de estrategias de inclusión e interacción que promuevan el acceso a expresiones artísticas y el desarrollo de competencias en los niños y adolescentes que integran talleres y/o escuelas de murgas en las localidades de General Fernández Oro, Sierra Grande y San Antonio Oeste en la Provincia de Río Negro. Y dentro de los objetivos específicos se pretende realizar un relevamiento del número de talleres y/o escuelas que desarrollan actividades inherentes a la expresión artística y cultural murguera en las localidades de General de Fernández Oro, Sierra Grande y San Antonio Oeste. Asimismo, se procura obtener elementos de análisis tendientes a despejar el interrogante sobre si la generación de estrategias de inclusión e interacción, incrementan el interés y la participación de niñas, niños y jóvenes de dichas comunidades, en los espacios vinculados a esta expresión artística.

Resulta pertinente analizar las Fortalezas e identificar las debilidades que podrán caracterizar la ejecución del presente Proyecto. Entendiendo a las primeras como aquellos factores internos positivos que diferencian a este proyecto de otros, es necesario destacar la organización administrativa de la Secretaría de Estado de Cultura de la Provincia de Río Negro, que posibilitará una adecuada articulación de las acciones a desarrollar por parte de la Secretaría de Desarrollo Cultural y los responsables de las áreas de Cultura de los municipios participantes. Otro aspecto relevante es la periodicidad de reuniones y el funcionamiento del Consejo Provincial de Cultura, que congrega a los representantes de las distintas regiones de la Provincia de Río Negro.

Las debilidades son definidas como aquellos aspectos que condicionan la capacidad de desarrollo efectivo del proyecto y de no ser subsanadas podrían terminar constituyendo una amenaza. Entre esas desventajas, podrían identificarse demoras eventuales producto de los diversos proyectos que se desarrollan simultáneamente en el marco de las acciones promovidas por el Fondo para el Desarrollo Cultural de la Dirección de Gestión Cultural dependiente de la Secretaría de Estado de Cultura. Asimismo, otro de los factores limitantes lo constituye la información insuficiente o ausencia de datos en los registros de los organismos públicos provinciales y/o municipales del ámbito cultural.

### **La utilización de los indicadores en la ejecución del proyecto**

Los diversos indicadores que se pueden diseñar en el marco del presente proyecto posibilitarán efectuar un adecuado diagnóstico sobre las condiciones para generar estrategias



de inclusión e interacción que promuevan el acceso a expresiones artísticas y el desarrollo de competencias en niños y adolescentes de las localidades de referencia.

Asimismo, permitirían determinar el impacto que las acciones emprendidas desde la Secretaría de Cultura podrían generar tanto en los grupos familiares primarios de los menores y jóvenes participantes como en las comunidades escolares de las diferentes localidades seleccionadas. La trascendencia de diseñar indicadores coincide con lo señalado por Carrasco Arroyo (2006):

La necesidad de evaluación de las políticas culturales hace imprescindible que los indicadores traspasen esa visión y se comporten como verdaderas herramientas de diálogo político y en consecuencia instrumentos necesarios para el diseño de las Políticas Culturales, de ahí la necesidad de establecer marcos teóricos y sistemas de información que sustenten la implementación de las diferentes políticas a desarrollar.

Si consideráramos por ejemplo la interacción en las redes sociales durante el proceso inicial de difusión del Proyecto *“Con bombos y platillos”* podríamos determinar en forma preliminar, donde se produce mayor nivel de repercusión fuera de estas tres ciudades para evaluar una posible nueva edición que implique la incorporación de otras comunidades dentro de la Provincia de Río Negro.

Los datos estadísticos poblacionales<sup>24</sup> y un elevamiento de la infraestructura urbana con especial atención en las características socio-económicas de los participantes serán elementos indispensables en la ejecución del proyecto y la consecución de los objetivos.

#### **Pregunta-problema tentativa a ser respondida por el indicador**

Análisis de la factibilidad para la generación de estrategias de inclusión e interacción que promuevan el acceso a expresiones artísticas y el desarrollo de competencias en niñas, niños y adolescentes que integran talleres y/o escuelas de murgas en las localidades de Cipolletti, Sierra Grande y San Antonio Oeste en la Provincia de Río Negro.

El presente trabajo se desarrollará siguiendo dos abordajes metodológicos diferentes: uno cuantitativo y otro cualitativo. El primero permitirá elaborar y analizar información sobre la totalidad del universo de beneficiarios y de las agrupaciones en forma particular. En tanto que con el abordaje cualitativo se pretende trabajar con diferentes variables de carácter demográfico (sexo, edad, nacionalidad) y efectuar diferentes cruces entre las mismas.

---

<sup>24</sup> Se trabajará en forma provisional con estimaciones poblacionales hasta tanto el INDEC proceda a publicar los datos resultantes del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2022. El objetivo de este es cuantificar y caracterizar las viviendas, los hogares y la población del país. A partir de los resultados, se podrán conocer las principales características demográficas y socioeconómicas de todas las personas que residen en la República Argentina y cuáles son sus condiciones habitacionales. Con la información de referencia, se podrá avanzar en el diseño y planificación de políticas públicas esenciales en los ámbitos de la educación, la salud, el empleo, la vivienda, entre otros. Se podrá trabajar con los primeros datos básicos definitivos, hasta tanto en 2024 se pueda disponer de la totalidad de la información del operativo censal procesada y presentada.





## **Objeto de Estudio**

Relevamiento del número de talleres y/o escuelas que desarrollan actividades inherentes a la expresión artística y cultural murguera en las localidades de Cipolletti, Sierra Grande y San Antonio Oeste.

Departamento de San Antonio, Provincia de Río Negro Localidad de Cipolletti, Departamento General Roca, Provincia de Río Negro Localidad de San Antonio Oeste, Departamento San Antonio, Provincia de Río Negro.

## **A. Especificaciones / Aspectos potencialmente observables**

A.1. Cantidad de participantes regulares en cada uno de los talleres. Proceder al registro del número de que acrediten una asistencia igual o superior al 70% de los encuentros programados.

A.2. Tipo de Infraestructura para el desarrollo de las actividades inherentes a la expresión artística y cultural murguera en las localidades de Cipolletti, Sierra Grande y San Antonio Oeste.

A.3. Determinación del tipo de gestión del espacio en el que se desarrollan las actividades (Gestión Pública - Gestión Privada)

A.4. Considerar actividades que se desarrollen con una extensión temporal igual o superior a 1 semestre.

A.5.1 Relevamiento de espacios alternativos gimnasios, salones comunitarios de usos múltiples y/o anfiteatros al aire libre.

A.5.2 Análisis de la disponibilidad o posibilidades de utilización de los espacios alternativos según la temporada del año.

## **Fuentes / insumos**

- Registro Único de Murgas y Manifestaciones Callejeras de Río Negro. Instrumentado mediante Res. N° 009/16 en el marco de lo dispuesto por la Ley Provincial N° 3.656 de Protección y Conservación del Patrimonio Cultural de la Provincia de Río Negro;
- Anuario Teatral 2018 – Elaborado por la Secretaría de Cultura. Proporciona datos sobre las salas y espacios teatrales independientes, públicos y privados);
- Registros de la Dirección de Cultura de General Fernández Oro – Departamento de Comercio e Industria General Fernández Oro S/habilitaciones comerciales por rubro;
- Cronograma de Actividades por establecimiento de la Dirección de Deportes de San Antonio Oeste, Secretaría de Deportes de Sierra Grande y Secretaría de Actividad Física y Deportes de Cipolletti.



## **Análisis Comparativo / Armado de los indicadores propuestos**

### **Indicador de oferta: relación entre actividades ofertadas y características del entorno**

A: Oferta actividades Artística y Cultural Murguera (A.4)

B: Proyección Poblacional 2010-2025<sup>25</sup>

C: Indicador de oferta

$$\frac{A}{B} = C$$

### **Indicador de oferta: relación entre infraestructura disponible y características del entorno**

A: Cantidad de infraestructura según el Anuario Teatral 2018 (A.2)

B: Cantidad de espacios alternativo (A.5.1)<sup>26</sup>

C: Proyección Poblacional 2010-2025

D: Indicador de oferta

$$\frac{A+B}{C} = D$$

## **Referencias bibliográficas**

Bourdieu, P. "Consumo cultural" en El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Siglo XXI, Buenos Aires, 2010, pp. 231-240

Carrasco Arroyo, S. (2006). Una tarea inacabada. Medir la cultura. Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio, 1(7), 140-168. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2006.i7.09>

El Culebrón Timbal (2008). La murga en la comunidad. Buenos Aires: Cuadernos del cascarudo/3.

Definición de Murga: Pozzio, María Raquel (2002) Murgas: Cultura, Identidad y Política: Sus nuevos significados (Tesis de grado). -- Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Licenciada en Sociología.

Estudios sobre consumos culturales en la Argentina contemporánea / Mabel Grillo ... [et al.]; coordinación general de Mabel Grillo; Sebastián Benítez Larghi; Vanina Papalini. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CODESOC - Consejo de Decanos de Facultades de Ciencias Sociales y Humanas. PISAC - Programa de Investigación sobre la Sociedad Argentina Contemporánea, 2016.

---

<sup>25</sup> Proyección Poblacional 2010-2025 Dirección de Estadísticas y Censos. Secretaría de Planificación. Gobierno de la Provincia de Río Negro. Confeccionado en base a proyecciones provinciales-departamentales del INDEC, a partir del Censo de Población de Hogares y Viviendas 2010. Método de Proyección utilizado: Método de Función Logística Población 2010 corregida por evaluación demográfica por sexo (INDEC, 2013)

<sup>26</sup> Para el análisis de A.2 y A.5.1 corresponde desagregar una referencia al emplazamiento de dichos espacios en las localidades de San Antonio Oeste y Sierra Grande, dado que ambas cuentan con Balnearios de proximidad al ejido urbano.



Zapata, Laura (2011), "Cuando toco el kultrún: tras la escritura etnográfica"; y Vara, Ana María, "Recursos naturales y recursos humanos: raza, género y rebelión en la poesía de Nicolás Guillén". En Karina Bidaseca y Vanesa Vásquez Laba (comps.) *Feminismos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, Buenos Aires, Godot.



## ¿Quién hace arte? Un análisis de libros didácticos de nivel secundario en Brasil

Vinícius Stein

### Introducción

En este texto, nos ocupamos de los procedimientos metodológicos para la recopilación de datos en libros de texto. Su composición está relacionada con acciones desarrolladas con el Núcleo del Arte<sup>27</sup> del subproyecto interdisciplinario en las áreas de Arte, Historia y Sociología del *Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência - Pibid* [Programa Institucional de Becas de Iniciación a la Enseñanza], de la Universidad Estadual de Maringá - UEM, Brasil.

PIBID es parte de la “Política Nacional de Formación Docente del Ministerio de Educación, dirigida a intensificar la formación práctica en los cursos de graduación y promover la integración entre la educación básica y superior en Brasil” (Brasil, 2019). A través de becas de iniciación a la docencia posibilita la inserción de estudiantes (que se encuentran en el primer semestre de los cursos de docencia) en establecimientos públicos de educación, con el propósito de contribuir al mejoramiento de la formación de docentes de nivel superior.

En noviembre de 2020 iniciamos una investigación con estudiantes vinculados al Núcleo del Arte, en la que nuestros objetivos fueron: identificar qué artistas y grupos artísticos se exponen en los libros de texto para el *Ensino Médio* y, con ello, medir qué nacionalidades, identidades de género, etnias y las modalidades de creación se hacen visibles e invisibles en las publicaciones investigadas.

Seleccionamos para el análisis el libro *Percursos da Arte*, de la Editora Scipione, escrito por Beá Meira, Silvia Soter y Rafael Presto (2016), ya que consistió en el material didáctico utilizado en la escuela vinculada a Pibid. El libro de 376 páginas fue distribuido por el *Programa Nacional do Livro e do Material Didático PNL D* [Programa Nacional de Libros y Material Didáctico] en 2018 (Brasil, 2017). También elegimos el libro de 208 páginas *#Novo Ensino Médio*, escrito por Mariana Lima Muniz, Murilo Andrade Rocha y Gabriela Córdova Chirstófaró (2020), también publicado por la editorial Scipione, ya que fue aprobado para el PNL D 2021, siendo una alternativa para sustituir el libro anterior.

A partir de agosto de 2021 iniciamos actividades con el Grupo de Estudios Cultura de Datos (CdD), coordinado por Rafael Cruz, vinculado al Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica - IIEAC, de la Universidad Nacional de las Artes - UNA, Argentina. El CdD presenta un espacio colectivo de reflexión y experimentación sobre métodos y herramientas de investigación en arte y cultura. En las primeras reuniones en las que participamos, Cruz planteó la organización del trabajo que permitiera: identificar proyectos en desarrollo; orientar la agenda de trabajo a sus necesidades; y sistematizar los resultados en una publicación.

Llevamos la investigación iniciada con Pibid/UEM al CdD/UNA y, a través de reflexiones sobre conceptos, metodologías, herramientas y técnicas de análisis de datos movilizadas en los encuentros con el grupo, sistematizamos este texto en un esfuerzo por presentar consideraciones a partir de tres ítems propuestos por Cruz, a saber: 1 - Breve definición del

---

<sup>27</sup> El proyecto fue amparado por la convocatoria 02/2020 - Capes, vigente entre octubre de 2020 y marzo de 2022. El Núcleo del Arte estuvo compuesto por el coordinador del área (Vinícius Stein), la docente supervisora (Beatris Ribeiro Rocha, de octubre a febrero de 2021; y Rose Mari Ramos, de marzo de 2021) y por estudiantes de las carreras de grado en Teatro y Artes Visuales de la UEM (Brenda Monique Romanoski Ferreira, Camila Ferreira de Oliveira, Carol Eduarda Schavaren de Lima, Carolina Von Der Osten Mocelin, Daniel Macedo Lanes, Gabrielle Faria de Souza, Heron Gabriel Alvares, Julia Harume Fujii, Letícia Garbuggio Armelin, Marjorie Donizeti Assano y Mériel Nunes Monteiro da Silva).



método principal utilizado en el proyecto (por ejemplo, si una entrevista, una encuesta, etc. o una triangulación/combinación de varias técnicas); 2 - Principales puntos positivos de su uso y dificultades encontradas en el proceso; 3 - Nivel de impacto de la etapa de clasificación de datos en el desarrollo del proyecto (si las categorías existentes en trabajos ya realizados u otras fuentes fueron suficientes para armar el relato o si fue necesario pensar en nuevas categorías o hacer taxonómicas) adaptaciones).

Ante esto, a continuación, compartimos las opciones metodológicas que utilizamos, describiéndolas y comentándolas a partir de estos tres criterios.

### **Bases conceptuales: recopilación de datos y sus usos en el Arte Contemporáneo**

Como se mencionó, la investigación aquí descrita se llevó a cabo como parte de un proyecto de iniciación a la docencia. Así, inicialmente, estábamos interesados en movilizar la atención de los estudiantes a las elecciones de contenido hechas por los profesores en el Ensino Médio. Algunas preguntas orientadoras de esta etapa fueron: ¿Las artes visuales, la danza, la música y el teatro<sup>28</sup> son tratados por igual en los libros de texto? ¿Qué artistas y ejemplos de creaciones artísticas se exponen en las publicaciones? ¿Se presentan manifestaciones de arte afrobrasileño e indígena<sup>29</sup>?

La recopilación de información a través de la recolección de datos<sup>30</sup> fue entendida como el primer paso de un proceso que permitiría a los estudiantes crear otras formas de creación relacionadas con la práctica de la A/r/tografía<sup>31</sup>. Así, nos interesó que la investigación en los libros de texto permitiera establecer indicadores sobre los artistas y ejemplos de arte presentados en los libros y que éstos, a su vez, movilizaran otras creaciones en el contexto de la educación y la creación artística.

Para diseñar la metodología, tomamos como referencia conceptual proyectos artísticos que utilizan la recolección de datos para problematizar los discursos oficiales de legitimación de la historia del arte ofrecidos en libros y en exposiciones de arte, tales como: el proyecto Historia del arte, coordinado por Bruno Moreschi (Moreschi, 2016; Carvalho, Moreschi y Pereira, 2019); las creaciones del colectivo Guerrilla Girls (MASP, 2017); y la instalación Acerca de: Las páginas blancas de Eva Marie Lindahl y Ditte Ejlerskov Viken (MASP, 2019).

El proyecto Historia del arte (Moreschi, 2016) fue creado con el propósito de medir el escenario excluyente de la Historia del Arte estudiada en Brasil, cuestionando materiales que replican su discurso oficial, es decir, los libros. El equipo sistematizó tablas con los nombres; años de nacimiento y muerte; lugares de nacimiento, trabajo y muerte; identidad de género y

---

<sup>28</sup> En Brasil, la Ley N° 9.394, de 20 de diciembre de 1996, que establece las directrices y bases de la educación nacional, determina que la enseñanza del arte es un componente obligatorio en la educación básica y debe estar compuesta por artes visuales, danza, música y teatro. (Artículo 26, § 2 y § 6).

<sup>29</sup> La misma ley determina, en el artículo "Art. 26-A, § 2: "Los contenidos referentes a la historia y cultura afrobrasileña y a los pueblos indígenas brasileños serán enseñados dentro de todo el currículo escolar, especialmente en las áreas de educación artística y literatura e historia brasileña".

<sup>30</sup> Para conceptualizar "información" y "dato", recurrimos a Carrasco Arroyo (2006:140), cuando afirma: "Entendemos como información cada señal, cada mensaje, cada manifestación que percibimos tras la observación de un fenómeno cultural. La transcripción numérica de esa información en un código convenido para la identificación de ciertas características o atributos de un objeto, individuo o suceso la denominaremos como datos".

<sup>31</sup> Según Dias (2013:25) "A/R/T es una metáfora de: Artista, Investigador, Docente y gráfico: escritura/representación. En la a/r/tografía se fusionan saber, hacer y realizar". Así, cuando elegimos a/r/tografía, pretendíamos que los participantes de Pibid vinculados al núcleo Arte experimentarían tres formas de ser propias de las prácticas a/r/tográficas (ser artista, ser investigador y ser docente). Este enfoque ha sido utilizado por diferentes investigadores (Borre, 2020; Dias e Irwin, 2013; Marín-Viadel y Roldán, 2019) en las carreras de Arte.



etnia; y principales técnicas utilizadas por los 2.443 artistas identificados en los 11<sup>32</sup> libros más utilizados en cursos de grado en Artes Visuales en Brasil. A través del análisis cuantitativo y cualitativo de estos datos, los investigadores verificaron que la narrativa sobre la historia del arte presentada por los libros está estructurada para excluir a las mujeres, los artistas negros y no europeos y valora la pintura como medio de creación. Tal y como registran: “de un total de 2.443 artistas, solo 215 (8,8%) son mujeres, 22 (0,9%) son negros/negros y 645 (26,3%) no son europeos. De los 645 no europeos, solo 246 son no estadounidenses. En cuanto a las técnicas utilizadas, 1.566 son pintores (Moreschi, 2016).

Frente a la lógica “exclusiva, blanca, misógina, eurocéntrica y extremadamente autoritaria” encontrada, el equipo buscó dar una respuesta “[...] desde una práctica accesible y activista” (Carvalho *et al*, 2019:39), materializado en forma de folleto. El material presenta textos, gráficos y mapas que muestran los principales datos encontrados. La estrategia de presentación de información está cerca de la línea de experiencias en el campo del activismo de datos. Invirtiendo la lógica comercial y opresiva que se ha atribuido a la datificación, los autores creen que “[...] la recopilación, el procesamiento y la distribución de información pueden ser utilizados alternativamente por artistas y activistas para resaltar la desigualdad y potenciar el cambio social”. (Carvalho *et al*, 2019:40).

Otro referente que nos influyó, el colectivo Guerrilla Girls, es un grupo formado por artistas activistas feministas anónimas. Como explican en su *sitio web*: “Usamos máscaras de gorila en público y usamos hechos, humor y visuales escandalosos para exponer los prejuicios étnicos y de género, así como la corrupción en la política, el arte, el cine y la cultura pop” (Guerrilla, 2021).

El grupo inició sus acciones en 1985, en Nueva York, como una forma de protesta en respuesta a la exposición *Survey of Recent Painting and Sculpture* [Sondeo de Pintura y Escultura Recientes] realizada en 1984 por el *Museum of Modern Art* (MoMA). En ese momento, de los 165 artistas incluidos, solo 13 eran mujeres. A partir de ahí, las Guerrilla Girls comenzaron a crear materiales impresos que, a través de datos porcentuales, dan visibilidad al trato desigual que se da especialmente a las producciones artísticas de mujeres artistas por parte de instituciones como museos y galerías (MASP, 2017).

La desaparición de las mujeres en las narrativas hegemónicas de la historia del arte también fue cuestionada por las artistas suecas EvaMarie Lindahl y Ditte Ejlerskov Viken a través de su proyecto *Acerca de: Las páginas blancas*. Ellas problematizan la colección *La Serie Básica de Arte*, editada por la editorial alemana Taschen, en la que cada libro presenta un estudio monográfico sobre la obra de un artista.

En 2014 realizaron un relevamiento de los títulos de la colección y encontraron que, de los 97 artistas publicados, sólo 5 eran mujeres. A través de una extensa investigación, el dúo localizó a 100 mujeres artistas que cumplieron con los requisitos de la editorial para componer la serie, como la participación en exposiciones en museos y la representación en importantes

---

<sup>32</sup> Los libros analizados por el equipo del proyecto *História da Arte* fueron: 1) *A História da Arte* (de Ernst Hans Gombrich, Editora LTC, 2000, 688 páginas). 2) *Arte Moderna* (de Giulio Carlo Argan, Cosac Naify, 1992, 709 páginas). 3) *Arte Contemporânea: Uma História Concisa* (de Michael Archer, Martins Fontes, 2001, 263 páginas). 4) *Arte Contemporânea: Uma Introdução* (de Anne Cauquelin, Martins Fontes, 2005, 169 páginas). 5) *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (de Heinrich Wölfflin, Martins Fontes, 2015, 348 páginas). 6) *Estilos, Escolas & Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte* (de Amy Dempsey, Cosac Naify, 2005, 304 páginas). 7) *Guia de História da Arte* (de Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, Editorial Estampa, 1994, 158 páginas). 8) *Iniciação à História da Arte* (de Horst W. Janson e Anthony F. Janson, Martins Fontes, 2009, 475 páginas). 9) *Teorias da Arte Moderna* (de Herschel B. Chipp, Martins Fontes, 1988, 675 páginas). 10) *Tudo sobre Arte* (de Stephen Farthing, Sextante, 2010, 576 páginas). 11) *História da Cidade* (de Leonardo Benevolo, Perspectiva, 2009, 728 páginas). (Carvalho *et al*, 2019).



colecciones (MASP, 2019). La lista fue enviada en abril de 2014 a la editorial, a través de la cual las artistas afirmaron: “Ahora estamos esperando su experiencia para llenar estas páginas en blanco con el contenido adecuado” (MASP, 2019: 245).

Hasta 2019, cuando se presentó la instalación *Acerca de: Las páginas blancas* en la exposición *Historias Feministas*, del MASP, la carta no había sido respondida. La instalación consiste en una exposición de 100 libros cuyas portadas hacen referencia a las artistas investigadas por el dúo e imitan el diseño de *La Serie Básica de Arte* de Taschen, y que se muestran junto al resto de títulos publicados en la colección. Los ejemplares se presentan en estantes, como los de las librerías, sin embargo, los primeros tienen páginas en blanco, “[...] materializando la ausencia de estos relatos, aún por escribir y publicar” (MASP, 2019:240).

Como se mencionó, estos tres proyectos artísticos problematizan los discursos oficiales de legitimación de la historia del arte, investigando tanto las narrativas que se ofrecen en los libros como las que se promueven en las exposiciones realizadas por instituciones como los museos. Parten de una investigación cuantitativa y presentan los datos recogidos a través de intervenciones artísticas. Los procedimientos utilizados por los artistas nos motivaron a analizar dos libros de texto disponibles para estudiantes de Ensino Médio en Brasil y guiaron la creación de la metodología que describimos a continuación.

### **Procedimientos metodológicos**

El primer paso en la búsqueda de los libros seleccionados consistió en identificar los nombres de todas las personas y grupos<sup>33</sup> mencionados. Ocurrió leyendo las publicaciones en su totalidad, ya que los materiales no tienen índices onomásticos. Las secciones de los libros se distribuyeron entre los participantes del *Núcleo del Arte - Pibid*, quienes registraron en una tabla: los nombres de las personas y grupos identificados en el cuerpo del texto y en las leyendas de las imágenes, y la página en la que se mencionan.

Después de este primer registro, revisamos las tablas acerca de cada capítulo de ambos libros y nos aseguramos de que toda la información había sido registrada. Luego, eliminamos los duplicados y separamos los nombres de las personas y los nombres de los grupos en diferentes tablas, para darle un tratamiento diferente a los datos.

Para complementar la tabla sobre las personas, utilizamos como referencia la sistematización realizada por el equipo del proyecto *Historia del arte* (Moreschi, 2016). Buscamos información biográfica de cada uno de ellos y los organizamos en las siguientes categorías: Nombre, identidad de género, etnia, año de nacimiento y muerte, continente y país de nacimiento y muerte, tipo de creación y fuente de la investigación.

En la primera columna, transcribimos los nombres tal como están registrados en los libros, identificados en la encuesta inicial. En algunos casos, notamos que una misma persona se presenta de diferentes maneras, como, por ejemplo, Augusto Gomes Rodrigues, conocido como Mestre Verequete, y Francisca Edwiges Neves Gonzaga, llamada Chiquinha Gonzaga. En situaciones como estas, informamos entre paréntesis el seudónimo presentado en el libro y,

---

<sup>33</sup> Optamos por registrar también los nombres de los grupos, para no legitimar la idea común de que el Arte se produce solo individualmente. Si nos limitáramos al registro de nombres propios, terminaríamos excluyendo ejemplos de producciones artísticas que se crean colectivamente.



cuando sea necesario, registramos entre corchetes información adicional identificada en la investigación.

Para el llenado de la identidad de género y étnica de los artistas, encontramos las mismas dificultades relatadas por los directores del proyecto Historia del \_rte. Al igual que Carvalho *et al* (2019:29), también nos preguntamos: “¿Cómo definirlos? ¿Cómo encontrar términos precisos para definir la complejidad de los grupos excluidos? ¿Cómo llenar estas dos categorías en las tablas de datos?”.

**Para abordar estos problemas, los autores crearon una junta externa de expertos.** Como relatan, inicialmente se sugirió “[...] el criterio de autoidentificación para los artistas” (Carvalho *et al*, 2019:29), sucede que los libros investigados no ofrecían esta información, ya que su escritura era realizada por los autores y no por los artistas. Frente a eso, consideraron la sugerencia de que enfrentan “[...] el proceso de tabulación como algo no del todo libre de ideologías” (Carvalho *et al*, 2019:29). Así, los investigadores optaron por llenar las celdas referentes a identidad de género y etnicidad en las tablas de los libros solo cuando identificaron que eran mujeres y artistas negras y negros, respectivamente. Explicaron que esta elección funcionó como una forma de provocación, por dos razones:

Primero, dejó las áreas de género y raza de las tablas prácticamente vacías, indicando cómo, en la historia, la noción de artista ya presupone un hombre blanco. Además, la estrategia de llenar las celdas, solo en el caso de mujeres y negros, llama la atención de quienes ven las tablas, dirigiendo la visión a los pocos nombres que recibieron la indicación y brindando cierta visibilidad a estos colectivos prácticamente excluidos de la Historia del arte oficial (Carvalho *et al*, 2019:29, nuestra traducción).

Repetimos la estrategia descrita por Carvalho *et al* (2019), destacando a las mujeres en la columna que se refiere a la identidad de género<sup>34</sup>, marcándolas con la letra M. En la columna que se refiere a la etnia, además de marcar a las personas negras, con N, agregamos los indígenas con I<sup>35</sup>, para responder a una de nuestras preguntas guía de investigación.

Como se mencionó, también se recopiló información sobre el año de nacimiento y muerte, así como el continente y país de nacimiento y muerte de los artistas. Con esto, pretendíamos ubicarlos geográficamente y verificar si los artistas de Europa y América del Norte serían más visibles, como lo demuestran los proyectos Historia del \_rte y Acerca de: Las páginas blancas. En algunos casos, sin embargo, no hemos podido localizar esta información. Cuando esto ocurría, llenábamos las celdas de las tablas con un signo de interrogación (?) o una hipótesis sobre la información, acompañada de un signo de interrogación.

Como ejemplo, mencionamos el caso de José Alves de Lima (Zezé), integrante del grupo *Oito Batutas*. Encontramos poca información textual sobre el músico en la *web*, así como pocas fotografías que lo muestren con sus compañeros. Con base en las imágenes, completamos las columnas sobre identidad de género y etnia. Con base en información precisa sobre el grupo *Oito Batutas*, formulamos hipótesis sobre el año de nacimiento de Zezé (finales del siglo XIX, representado en la tabla como "18--?"), lugar (Brasil?) y muerte (siglo XX, representado en la tabla como "19--?"). Por lo tanto, insertamos estos datos en las columnas respectivas seguidos de un signo de interrogación, como en los ejemplos entre paréntesis anteriores, para señalar que esta información es nuestra inferencia.

<sup>34</sup> Discutimos la representación de artistas hombres y mujeres, ya que no identificamos artistas con otras identidades de género en las publicaciones.

<sup>35</sup> Al igual que Carvalho, Moreschi y Pereira (2019), no pretendemos establecer la identidad de género y la etnicidad de los artistas en la lógica de un discurso que sostiene una verdad absoluta. En este sentido, evidenciamos nuestras decisiones metodológicas y ponemos a disposición las tablas en su totalidad (<https://linktr.ee/artepibiduem>), para que puedan ser tratadas como material revisable.





La modalidad de creación de las personas identificadas en los dos libros se organizó en seis categorías, a partir de los siguientes criterios: Artes Visuales (AV) - incluye personas con producción en las áreas de arte digital, *body art*, curaduría, dibujo, *diseño* (moda, gráfico, textil y objetos), escultura, fotografía, grabado, instalación, intervención, performance, pintura y cómic; Teatro (T) - incluye a las personas involucradas en la creación teatral, es decir, dramaturgos, actores, directores y escenógrafos; Música (M): incluye personas involucradas en la creación musical, como compositores, letristas, arreglistas, instrumentistas y cantantes; Danza (D) - incluye a las personas involucradas en la creación de danza, es decir, coreógrafos, bailarines, bailarinas, escenógrafos y directores; Audiovisual (AD) - incluye a las personas que se dedican a la creación de videos para cine y televisión (directores, guionistas, productores y actores) y juegos electrónicos (*game designer*, animadores, etc.); y Otros (O) - incluye a personas que no se dedican a ninguna de las modalidades anteriores de creación, como por ejemplo, antropólogos, arquitectos, biólogos, cartógrafos, coleccionistas, educadores, empresarios, escritores, filósofos, historiadores, periodistas, militares, nobles, pensadores, investigadores, poetas, políticos, religiosos, sociólogos, etc.).

Optamos por clasificar a cada persona en una sola categoría y, aunque los criterios de inclusión en cada una de ellas estaban claros, tuvimos dificultad para llenar las columnas en los casos de artistas que tienen obras en diferentes áreas. Cuando esto sucedía, vinculamos a la persona con la principal modalidad de creación artística que le atribuye el libro. Como ejemplo, mencionamos el caso de Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, reconocido como escultor y arquitecto. Su nombre se menciona en el libro *Percursos da Arte* (Meira, Soter y Presto, 2016), lo que da mayor visibilidad a sus esculturas, especialmente a los decorados expuestos en el interior de las capillas que marcan los pasos de la Pasión de Cristo en el Santuario de Bom Jesus Matosinhos, en Minas Gerais, Brasil. Por lo tanto, clasificamos al artista en la categoría de Artes Visuales en lugar de Otro/Arquitectura.

Las fuentes de investigación se registraron en la última columna. Para localizar información biográfica, priorizamos tres plataformas de búsqueda:

Oxford Art Online (<https://www.oxfordartonline.com>), Enciclopedia Itaú Cultural (<https://enciclopedia.itaucultural.org.br>) y Wikipedia (<https://pt.wikipedia.org/wiki/>). Los nombres y la información que no se encuentran en estas tres bases de datos se buscaron en otra fuente digital a través del sitio web de Google. Cuando no identificamos ningún resultado en la web, mencionamos la página del libro donde se recogió el nombre.

Las tablas referentes a los grupos se organizaron en las siguientes categorías: Nombre (tal como consta en el libro); continente y país en el que fue creado; unidad federativa en la que fue creada (en el caso de grupos brasileños); modalidad de creación; y fuente de investigación. Sobre ellas, hacemos dos destacados: El primero se refiere a la modalidad de creación. Repetimos el mismo criterio utilizado para clasificar a las personas, presentado anteriormente - Artes Visuales (AV), Teatro (T), Música (M), Danza (D), Audiovisual (AD), Otro (O) -, pero en el caso de grupos, la categoría "Otro" adquirió un nuevo significado. Englobamos aquí aquellas manifestaciones artísticas colectivas cuya clasificación presentada por el libro hacía referencia a más de una modalidad de creación o que no correspondía a ninguna de las modalidades enumeradas anteriormente. El segundo punto a destacar se refiere a la ubicación. En los casos en que el libro menciona un grupo que tiene una distribución geográfica en más de un territorio, marcamos el símbolo más (+) al lado del país.



## Resultados

A través de los procedimientos metodológicos presentados, llenamos tablas y realizamos manualmente los cálculos que llevaron a la creación de las siguientes tablas:

**Tabla 1 - Datos de las personas identificadas en las publicaciones**

	Percurso da Arte		#Novo Ensino Médio	
Total de nombres citados	646	100%	105	100%
Artistas	522	80,80%	49	46,66%
Otros	124	19,19%	56	53,33%

Fuente: Núcleo del Arte Pibid/UEM.

**Tabla 2 - Datos sobre género y etnia de los artistas**

	Percurso da Arte		#Novo Ensino Médio	
Hombres (total)	437	83,71% <sup>36</sup>	40	81,63%
Hombres (negros)	69	13,21%	6	12,24%
Artistas masculinos (indígenas)	4	0,76%	0	0
Mujeres (total)	85	16,28%	9	18,36%
mujeres (negras)	11	2,10%	dos	4,08%
Mujeres (Indígenas)	0	0	0	0

Fuente: Núcleo del Arte Pibid/UEM.

<sup>36</sup> Debido al redondeo, la suma de porcentajes es diferente del 100% en algunas tablas.



Tabla 3 - Datos sobre el continente de nacimiento de los artistas

	Percurso da Arte		#Novo Ensino Médio	
África	8	1,53%	0	0
América Central	1	0,19%	0	0
América del norte	71	13,60%	9	18,36%
América del Sur	295	56,51%	27	55,10%
Asia	11	2,10%	1	2,04%
Europa	134	25,67%	12	24,48%
Oceanía	2	0,38%	0	0

Fuente: Núcleo del Arte Pibid/UEM.

Tabla 4 - Datos sobre la modalidad de creación de los artistas

	Percurso da Arte		#Novo Ensino Médio	
Artes visuales	201	38,50%	23	46,93%
Audiovisual	102	19,54%	9	18,36%
Danza	32	6,13%	0	0
Música	122	23,37%	15	30,61%
Teatro	63	12,06%	dos	4,08%

Fuente: Núcleo del Arte Pibid/UEM.



**Tabla 5 - Datos de los grupos identificados en las publicaciones**

grupos	Percurso da Arte		#Novo Ensino Médio	
Total	153	100%	14	100%

Fuente: Núcleo del Arte Pibid/UEM.

**Tabla 6 - Datos sobre las modalidades de creación de los grupos**

Modalidades	Percurso da Arte		#Novo Ensino Médio	
Artes visuales	16	10,45%	0	0
Audiovisual	2	1,30%	1	7,14%
Baile	23	15,03%	1	7,14%
Música	31	20,26%	9	64,28%
teatro	50	32,67%	1	7,14%
Otro	31	20,26%	2	14,28%

Fuente: Núcleo del Arte Pibid/UEM.



Tabla 7 - Datos sobre el continente de origen de los grupos

continentes	Percurso da Arte		#Novo Ensino Médio	
África	10	6,53%	0	0
América Central	0	0	0	0
América del norte	6	3,92%	0	0
América del Sur	121	79,08%	12	85,71%
Asia	0	0	0	0
Europa	15	9,80%	2	14,28%
Oceanía	1	0,65%	0	0

Fuente: Núcleo del Arte Pibid/UEM.



Tabla 8 - Datos sobre las unidades federativas de origen de los grupos brasileños

Unidad federativa	Percurso da Arte		#Novo Ensino Médio	
Total	118	100%	11	100%
Acre (CA)	3	2,54%	0	0
Alagoas (AL)	0	0	0	0
Amapá (AP)	1	0,84%	0	0
Amazonas (AM)	1	0,84%	0	0
Bahía (BA)	4	3,38%	0	0
Ceará (CE)	2	1,69%	1	9,09%
Distrito Federal (DF)	2	1,69%	0	0
Espírito Santo (ES)	0	0	0	0
Goiás (GO)	2	1,69%	0	0
Maranhão (MA)	3	2,54%	0	0
Mato Grosso (MT)	9	7,62%	0	0
Mato Grosso del Sur (MS)	0	0	0	0
Minas Gerais (MG)	3	2,54%	4	36,36%
Pará (PA)	6	5,08%	0	0
Paraíba (PB)	1	0,84%	0	0
Paraná (PR)	2	1,69%	0	0



Pernambuco (PE)	8	6,77%	0	0
Piauí (PI)	1	0,84%	0	0
Río de Janeiro (RJ)	23	19,49%	0	0
Río Grande del Norte (RN)	3	2,54%	0	0
Río Grande del Sur (RS)	7	5,93%	0	0
Rondônia (RO)	1	0,84%	0	0
Roraima (RR)	0	0	0	0
Santa Catarina (SC)	1	0,84%	1	9,09%
São Paulo-SP)	33	27,96%	5	45,45%
Sergipe (SE)	2	1,69%	0	0
Tocantins (TO)	0	0	0	0

Fuente: Los autores.

### Consideraciones finales

Como mencionamos inicialmente, la investigación realizada tuvo como objetivo identificar qué artistas y grupos artísticos están expuestos en los libros de texto para el *Ensino Médio* en Brasil y, con ello, medir qué nacionalidades, identidades de género, etnias y modalidades de creación artística se visibilizan e invisibilizan en estas publicaciones. Evaluamos, a través de los resultados expuestos, que los procedimientos metodológicos utilizados permitieron alcanzar el objetivo propuesto.

En estas consideraciones finales, sin embargo, no nos dedicaremos a un análisis detallado de los resultados. Este ha sido objeto de estudio de otras investigaciones realizadas por integrantes del *Núcleo del Arte* (Assano y Stein, 2021. Stein, Bueno, Gonçalves y Ramos, 2022. Stein y Lima, 2021. Oliveira y Stein, 2021). Nos interesa aquí abordar la metodología utilizada a partir de los tres ítems propuestos por Cruz para la sistematización de este texto, tal como se presenta en la introducción. Así, en cuanto al método utilizado (ítem 1), usamos como referencia especialmente los procedimientos utilizados en el proyecto *Historia del \_rte* (Moreschi, 2016; Carvalho *et al* , 2019), esto está directamente relacionado con la clasificación de los datos (ítem 3 ). Utilizamos un modelo de tabla similar al compartido por el equipo del



proyecto Historia del arte en su sitio web (<https://historiadarte.cargo.site/tabelas>), manteniendo, modificando y excluyendo algunas categorías utilizadas por ellos en nuestra recopilación y clasificación de datos. Mantuvimos, por ejemplo, las categorías: Nombre; Identidad de género; y Continente y país de nacimiento y muerte. Ampliamos la categoría de etnicidad para incluir a los indígenas. Cambiamos las categorías relacionadas con los modos de crear arte. Eliminamos las categorías: Ciudad de nacimiento y muerte; y continentes, países y ciudades de trabajo.

En cuanto al proceso (ítem 2), creemos que la principal ventaja de reproducir con adaptaciones una investigación ya realizada fue poder repetir con cierta certeza un camino ya recorrido por otros investigadores. Sin embargo, lo mismo ocurrió en relación a las dificultades, ya que, en cierta medida, también experimentamos los desafíos encontrados por los autores al definir objetivamente las categorías “identidad de género” y “etnicidad”. Durante la producción reflexionamos: ¿cómo visibilizar las desigualdades de género y étnicas sin recurrir a estereotipos? Todavía no tenemos respuestas definitivas sobre esta pregunta, pero parece apropiado que en futuros estudios, las definiciones de identidad de género y etnicidad se basen cada vez más en estudios teóricos que permitan comprender los temas de manera conceptual.

### Referencias bibliográficas

Assano, M. D., y Stein, V. (2021). Problematizando a escassez de artistas indígenas nos livros didáticos de arte. Em VIII Encontro Nacional das Licenciaturas / VII Seminário do Pibid / II Seminário do Residência Pedagógica. On-line. Recuperado de <https://linktr.ee/artepibid.uem>

Borre, L. (2020). Desalinhos: sobre abordagens a/r/tográficas. In Borre, Luciana. Bordando afetos na formação docente (122-134). Conceição da Feira: Andarilha Edições.

Brasil. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF. 1996/2021. Recuperado de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm)

Brasil. Programas do livro. Brasília, DF: Ministério da Educação. Recuperado de <http://www.fnde.gov.br/index.php/programas/programas-do-livro/legislacao/item/9787-sobre-os-programas-do-livro>

Carrasco Arroyo, S. (2006). Una tarea inacabada. Medir la cultura. Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio, 1(7), 140-168. <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/1223>

Carvalho, A., Moreschi, B., y Pereira, G. (2019). A História da arte: desconstruções da narrativa oficial da Arte. Revista do centro de pesquisa e formação, nº 8, Julho 2019. Sesc: São Paulo. Recuperado de [https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13479\\_ananda+carvalho+bruno+moreschi+e+gabriel+pereira](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13479_ananda+carvalho+bruno+moreschi+e+gabriel+pereira)

Dias, B. (2013). A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução (21-26). In Dias, B., & Irwin, R. L. (Eds.). Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia. Santa Maria: Ed. Da UFSM.

Irwin, R. L. (2013). A/r/tografia (27-35). In Dias, B., y Irwin, R. L. (Eds.). Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia. Santa Maria: Ed. Da UFSM.





Marín-Viadel, R., y Roldán, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4), 881-895. <https://doi.org/10.5209/aris.63409>

MASP (2017). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *Guerrilla Girls Gráfica 1985 - 2017*. Curadoria: Adriano Pedrosa e Camila Bechelany. São Paulo: MASP.

MASP. (2019). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *Histórias das mulheres, Histórias Feministas*. Organização editorial: Mariana Leme, Adriano Pedrosa e Isabella Rjeille; curadoria Histórias das mulheres de Julia Bryan-Wilson, Mariana Leme e Lilia Moritz Schwarcz; curadoria de Histórias feministas de Isabella Rjeille. São Paulo: MASP.

Meira, B., Soter, S., y Presto, R. (2016). *Percursos da arte: volume único: ensino médio*. 1. ed. São Paulo: Scipione.

Moreschi, B. (2016). *História da \_arte*. Recuperado de <https://historiadrte.cargo.site/>

Muniz, M. L., Rocha, M. A., y Chirstófaro, G. C. (2020). *#Novo Ensino Médio. Projetos integradores: Linguagens e suas tecnologias*. 1 ed. São Paulo: Scipione.

Oliveira, C. F., y Stein, V. (2021). Zine "muitas décadas e poucos avanços": Problematizando o livro Didático de arte. Em VIII Encontro Nacional das Licenciaturas / VII Seminário do Pibid / II Seminário do Residência Pedagógica. On-line. Recuperado de <https://linktr.ee/arte.pibid.uem>

Stein, V., Bueno, Z. P., Gonçalves, J. H. R., y Ramos, R. M. (2022). Onde estão as artistas mulheres? Uma busca em livros didáticos para o Ensino Médio. Em Baliscai, J. P. (Ed). *É de menina ou menino? Imagens de Gêneros, Sexualidades e Educação*. 1ed. Curitiba: Bagai.

Stein, V., y Lima, C. E. S. (2021). A terra dos livros didáticos de arte: Problematizando a desigualdade de gênero no Ensino Médio. Em CONEducativa - III Congresso Internacional de Educação, IX Encontro Nacional de Educação do Campo, III Seminário redes de pesquisa em educação e culturas digitais na era da mobilidade, 2021, Itabaiana. Itabaiana: UFS. Recuperado de <https://linktr.ee/arte.pibid.uem>

