

IBERESCENA

El futuro de la movilidad de las Artes Escénicas en Iberoamérica



Informe financiado por IBERESCENA y diseñado por PLAZ GESTIÓN CULTURAL como parte del Proyecto Especial: El Futuro de la Movilidad de las Artes Escénicas en Iberoamérica.

1ª edición español, agosto 2023.
Santiago, Chile.



© Consultora Plaz Gestión Cultural.
plaz.gestion@gmail.com

Investigadoras: Leila Barenboim, Pamela López, Valentina Torres.
Asistente de Investigación: Javiera Candia.
Periodista: Francisca Cabello
Fotografías: Programa IBERESCENA
Fotografía de portada: Festival Movirio. Brasil, 2022. Fotografía Wendel Mourige.

Revisión del documento por parte de IBERESCENA: Javier Valenzuela (REPPi Chile) y Gabriela Bravo (Colaboradora REPPi Chile); Renán Fernández (Presidente del Programa y REPPi Panamá); Santiago Turenne (PID); Zaida Rico (Secretaria Técnica) y Arancha García (Asesora UTI).

Este informe está autorizado por Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY- NC 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. Usted es libre de copiar, distribuir o mostrar este informe con la condición de que: atribuya el trabajo al autor(a); la obra no sea utilizada con fines comerciales y no altere, transforme, ni agregue algo a este informe.



Referencia sugerida:
IBERESCENA. (2023) El Futuro de la Movilidad de las Artes Escénicas en Iberoamérica: Proyecto Especial Programa IBERESCENA.

Índice

05 PALABRAS DE IBERESCENA

08 INTRODUCCIÓN

11 METODOLOGÍA

Límites metodológicos..... 15

CAPÍTULO 1

18 ¿QUÉ ENTENDEMOS POR MOVILIDAD?

24 LA MOVILIDAD EN MARCHA: SUS AGENTES Y CONTEXTOS

¿Dónde se movilizan?..... 27

¿Quiénes se movilizan?..... 32

¿Qué se moviliza y cómo?..... 34

El consumo de servicios en el extranjero..... 35

La presencia comercial..... 36

La presencia de personas físicas..... 36

Suministro de comercio transfronterizo..... 36

CAPÍTULO 2

42 EL MUNDO Y LOS ESPACIOS CULTURALES IBEROAMERICANOS

46 PAÍSES MIEMBROS

Argentina..... 47

Bolivia..... 48

Brasil..... 49

Colombia..... 50

Chile..... 51

Índice

Costa Rica.....	52
Ecuador.....	53
El Salvador.....	54
España.....	55
Guatemala.....	56
México.....	57
Panamá.....	58
Paraguay.....	59
Perú.....	60
Portugal.....	61
Uruguay.....	62
Cuba.....	63

CAPÍTULO 3

66

LOS PROCESOS DE LA MOVILIDAD

Análisis de acuerdo con la experiencia: Personas que no han iniciado procesos de movilidad.....	66
Análisis de acuerdo con la experiencia: personas con experiencia baja - media en procesos de movilidad.....	72
Análisis de acuerdo con la experiencia: personas con alta experiencia en procesos de movilidad.....	75
Análisis por tipos de agente: Quiénes programan.....	81
Alianzas comerciales para la distribución.....	83
Estructuras de confianza.....	84

Índice

Permanencia y constancia en el trabajo a largo plazo.....	85
Desarrollo creativo.....	87
Análisis por tipos de agentes: Quiénes producen.....	92

CAPÍTULO 4

97

DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

Dificultades relacionadas al financiamiento y la gestión de recursos.....	100
Falta de políticas culturales en torno a la movilidad y dificultades en los marcos legislativos y normativos.....	107
Falta de información, redes y organización del sector.....	110
Dificultades asociadas a factores territoriales y estructurales.....	112
La precarización y falta de profesionalización de las artes escénicas.....	114
Dificultades asociadas al género.....	116
Dificultades en relación con la accesibilidad de personas en situación de discapacidad.....	121

HALLAZGOS Y RECOMENDACIONES

126

HALLAZGOS

Los impactos del Covid -19.....	127
Festivales y mercados, los circuitos deseados.....	128
La relevancia de agentes comunitarios y de la sociedad civil.....	129

Índice

La movilidad es un trabajo.....	129
Sociabilidad y amistad como elemento dual.....	130
Ver para creer, ver para comprar.....	131
Visados.....	132
El lenguaje, el idioma.....	133
Algunas diferencias: perspectivas de cada territorio.....	134
¿Dónde están los públicos?.....	135
El mundo privado, el mundo comercial.....	136
La importancia de los cuidados.....	137
Lógicas de reproducción de desigualdades.....	138

139

RECOMENDACIONES

Los productos deben ser vistos.....	139
Desarrollo de información, datos y seguimiento para la movilidad.....	140
Capacitar más y mejor.....	140
Otras miradas de lo "profesional".....	141
Más redes y con nuevos(as) amigos(as).....	142
Equiparar balances entre países.....	143
Formalizar redes con nuevos sectores productivos.....	143
Activismos.....	144
Empoderamiento y no paternalismo.....	145

146

BIBLIOGRAFÍA

Renán Fernández Presidente IBERESCENA

Estimadas y estimados, amigos y amigas que forman parte todo el ecosistema de las Artes Escénicas Iberoamericanas, con gran alegría compartimos con ustedes los resultados de la fase 1 del Proyecto Especial del Programa IBERESCENA: *"El Futuro de la Movilidad de las Artes Escénicas en Iberoamérica"*, que nació para contribuir al primer objetivo estratégico contenido en el Plan Cuatrienal 2022-2023 del Programa IBERESCENA:

"Fortalecer las Artes Escénicas Iberoamericanas promoviendo su sostenibilidad e impulsando su papel como medio de desarrollo económico y social".

Se trata de un proyecto relevante que, más allá de recabar datos empíricos, pondrá en reflexión la situación general de la movilidad de las Artes Escénicas Iberoamericanas de fomentar



políticas públicas locales y regionales que permitan un fortalecimiento del sector escénico.

En primer lugar, quiero expresar mi profundo agradecimiento a todos los partícipes de este estudio, sin olvidar al talentoso equipo de Plaz Gestión Cultural, que ha trabajado incansablemente bajo la dirección de Pamela López. Su dedicación y expertise han sido fundamentales para avanzar en nuestro objetivo.

Palabras de IBERESCENA

También mi sincero reconocimiento a la Comisión de trabajo de IBERESCENA, supervisora de todo el proceso, bajo el liderazgo de Javier Valenzuela (REPPi de Chile), la asesoría de Santiago Turenne (representante de la PID por Uruguay) y el acompañamiento de Zaida Rico y Arancha García, Secretaria Técnica y Consultora de IBERESCENA respectivamente. Gracias por su compromiso y su mirada en torno a los procesos técnicos y de gobernanza del proyecto.

No puedo dejar de mencionar al Consejo Intergubernamental de IBERESCENA, cuya decisión de aprobar este proyecto ha sido fundamental para su éxito. Sus aportes y visión estratégica son esenciales para avanzar en la promoción de las artes escénicas en nuestra región.

Por último, pero no menos importante, deseo expresar mi gratitud a todo el ecosistema de las Artes Escénicas Iberoamericanas, cuyos componentes hacen posible el enriquecimiento cultural y artístico de nuestra comunidad. Su pasión y creatividad son el motor que impulsa este proyecto.

Hoy celebramos un hito significativo en nuestro camino hacia un futuro más vibrante y colaborativo para las Artes Escénicas en Iberoamérica. A todos ustedes:

¡Muchas gracias por su compromiso y dedicación!

*Renán
Fernández*

INTRODUCCIÓN

Introducción

El presente informe, resulta un documento fundamental como pieza de investigación y análisis en relación a la movilidad y circulación de las Artes Escénicas Iberoamericanas.

Los procesos de movilidad y sus efectos, han sido realidades poco exploradas desde las prácticas de discusión y debate, sin embargo, éstas resultan clave tanto para el desarrollo e intercambio cultural de agentes, como para el fomento de la industria creativa y/o la consolidación de objetivos socio políticos en miras a las experiencias de intercambio y diplomacia cultural.

El Programa IBERESCENA decide elaborar un Proyecto Especial para el estudio de estos temas y su consiguiente diagnóstico. En línea con el trabajo desarrollado por la Comisión Permanente de Trabajo y su misión continua para la promoción del "intercambio, la creación y la profesionalización de las Artes Escénicas Iberoamericanas" (IBERESCENA, s.f.), se proyecta que la apertura al conocimiento científico en estas materias estimulará acciones de circulación, coproducción, investigación y difusión; incorporando la diversidad cultural de los Países Miembros.

"Cada vez más Estados, - tanto desarrollados como en desarrollo- , respaldan la movilidad saliente de artistas, en consonancia con el principio de internacionalización de las artes en las estrategias de política cultural y marcos jurídicos". (UNESCO, 2022, p. 23). A partir del interés por fortalecer las artes escénicas en el espacio cultural Iberoamericano, se abre un diseño metodológico participativo y el subsiguiente diagnóstico para el levantamiento de información sobre la realidad de los procesos de movilidad. De este modo, se delimitan recomendaciones y acciones estratégicas para diseñar alternativas, mejorar prácticas y/o políticas de desarrollo.

El Programa IBERESCENA está actualmente integrado por la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) y sus diecisiete Países Miembros, entre los que se encuentran: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal y Uruguay.

Motivados por la aprobación del Plan Estratégico Cuatrienal 2022-2025, IBERESCENA explora: **“El Futuro de la Movilidad de las Artes Escénicas en Iberoamérica”** con el objetivo de brindar soluciones innovadoras y sostenibles a los desafíos contemporáneos, para incrementar la movilidad de las artes escénicas iberoamericanas, a través de un trabajo colaborativo y de co-diseño entre instituciones públicas, privadas y agentes del sector.

De este modo, el siguiente informe de resultados para este Proyecto Especial, se estructura bajo los siguientes objetivos y lineamientos:

01 Diagnosticar la situación actual y desafíos de la movilidad e internacionalización iberoamericana, a través de:

- a) Definir conceptualmente las terminologías, el proceso de desarrollo de movilidad; sus agentes y elementos que lo conforman (productos y servicios).
- b) Delimitar y jerarquizar problemáticas comunes al universo político, social, simbólico, económico, medioambiental y cultural del desarrollo de las artes escénicas en Iberoamérica y sus incidencias en prácticas de movilidad.
- c) Describir las particularidades que definen el mercado iberoamericano contextualizando prácticas territoriales, socio-políticas y económicas, así como otras que promuevan la reflexión y planificación en políticas futuras.

02

Reconocer y dinamizar redes colaborativas a favor de la movilidad iberoamericana mediante:

- a) Mapear cruces relevantes en el análisis que determinen ejes o nodos de interés crítico, así como a los agentes claves para sistematizar y reconocer buenas prácticas, recomendaciones de mejora u otros prototipos de las consiguientes etapas de este proyecto especial.

Esta información, resulta tan sólo una fase de un Proyecto Especial más amplio, que involucra diversas etapas con el fin de comprender cómo se está produciendo la movilidad en el presente para, en un futuro intermedio, poder aplicar acciones concretas dentro de las políticas culturales del propio Programa y los Países del Espacio Cultural Iberoamericano.

Metodología

Para cumplir con los objetivos del Proyecto Especial, se diseñó una propuesta metodológica de **Diagnóstico Participativo con enfoque de género**, que consideró, en base al método mixto de investigación social: una fase cuantitativa y una cualitativa. De este modo, se levantaron datos representativos de la realidad y los contextos de los Países Miembros, así como también, un abordaje subjetivo desde la profundidad de los discursos de los y las agentes. De esta forma, y a partir de la triangulación de información, se logró una perspectiva inter subjetiva para el análisis; más amplia, más sustancial e integral para la observación del fenómeno de la movilidad.

El enfoque de género fue transversal en la investigación, tanto para el diseño y la elaboración de instrumentos, así como también en la fase de análisis, los cuales se basaron en el reconocimiento de las diferencias en las realidades de personas de género femenino, masculino y aquellas pertenecientes a las diversidades sexo genéricas. Se abordó en los procesos de la movilidad, el reconocimiento de sus diferencias en cuanto a necesidades, percepciones y realidades estructurales.

Respecto a lo participativo, el diagnóstico se enmarcó en un modelo de relación consultiva, estableciendo instancias y bidireccionalidades, no decisorias por parte de quienes participaron del proceso.

Esta investigación se considera entonces de carácter exploratorio, en cuanto no se han levantado anteriormente datos en los contextos de la movilidad internacional de las Artes Escénicas Iberoamericanas, lo que se evidenció en la búsqueda bibliográfica con escasa información respecto a cifras y/o referencias cualitativas.

De este modo, las diferentes técnicas de recolección y producción de información utilizadas para este informe, se especifican a continuación en conjunto con sus correspondientes marcos muestrales:

Etapas 0: Revisión y análisis de fuentes secundarias

Incluyó la realización de búsqueda y revisión bibliográfica exhaustiva, así como fuentes de datos que aportaron al diagnóstico y al estado del arte de la movilidad internacional.

Se revisaron también, ejemplos similares de otros campos disciplinares y estudios de caso, que permitieron ejemplificar modelos. La información obtenida, se utilizó para la construcción de dimensiones y variables para la etapa cuantitativa de este informe.

Etapas 1: Consulta Participativa

La Consulta - que se desarrolló en línea - tuvo por objetivo recopilar información representativa para los 17 Países Miembros de IBERESCENA. De esta manera, se establecieron cruces comparativos según diversas variables socio demográficas.

El cuestionario fue de auto aplicación a través de la plataforma virtual *Survey Monkey*, y estuvo disponible entre los días 28 de marzo y 21 de abril de 2023. Éste, tuvo una extensión de 28 preguntas, con un tiempo estimado de duración de 14 minutos de respuesta. El análisis final, consideró operaciones estadísticas descriptivas de todas las variables de la Consulta (medidas de tendencia central y tablas de contingencia).

En total se recopilaron un total de 2.770 respuestas de distintos agentes de los 17 Países Miembros de IBERESCENA.

Se logró de este modo, la representatividad de todas las disciplinas artísticas definidas por IBERESCENA, entre ellas: Teatro, Danza, Circo, Artes Vivas e Interdisciplinario. Se debe mencionar, que la mayor cantidad de respuestas provino de personas dedicadas al Teatro (46%), sin embargo, las proporciones obtenidas por las demás disciplinas permitieron la realización de cruces estadísticos con la mayoría de las variables.

Tabla N°1: N° de respuestas a la Consulta por cada País.
Miembro

País	N° de respuestas	País	N° de respuestas
Argentina	476	España	180
Bolivia	62	Guatemala	183
Brasil	310	México	158
Colombia	277	Panamá	74
Chile	368	Paraguay	29
Costa Rica	89	Perú	83
Cuba	8*	Portugal	40
Ecuador	205	Uruguay	96
El Salvador	46		

*Se detallará en las limitaciones metodológicas el caso puntual de Cuba.

N= 2.713

Etapas 2: Grupos de conversación y construcción de sociogramas

Para profundizar la información obtenida en la consulta, se realizaron grupos de conversación. Se conformaron un total de **8 grupos segmentados según tipologías de agentes quienes alcanzaron un total de 50 participantes**. Esta técnica de carácter cualitativo, consistió en encuentros virtuales en los que se abordó el tema de la movilidad desde la identificación de procesos, personas involucradas y dificultades.

A partir de la conversación, las y los participantes elaboraron sociogramas o diagramas de trabajo, los que consisten en una técnica de mapeo colectivo, que logra identificar relaciones sobre los temas planteados en una matriz de jerarquización. Además, se realizaron grupos de discusión sobre temas específicos a profundizar: uno para abordar específicamente miradas de género y otro sobre la accesibilidad e inclusión de personas en situación de discapacidad.

Tabla N°2: Descripción de grupos sociogramas.

Grupo N°	Descripción de los y las agentes
1	Personas/artistas que sí han circulado internacionalmente, con trayectoria baja-media (entre 1 a 3 proyectos durante los últimos 4 años)
2	Personas/artistas que sí han circulado internacionalmente, con trayectoria alta (4 o más proyectos durante los últimos 4 años)
3	Personas/artistas que no han circulado internacionalmente
4	Agentes de producción y logística con experiencia en movilidad internacional
5	Programadores(as) con experiencia en proyectos de movilidad internacional
6	Personas expertas institucionales y políticas públicas
7	Personas expertas o relacionadas a temáticas de género
8	Personas en situación de discapacidad o relacionadas a la temática de accesibilidad y discapacidad

Para la construcción y convocatoria de cada grupo se consideraron criterios de género, de pertenencia a grupos de personas indígenas, afrodescendiente y personas en situación de discapacidad. Además, se levantaron convocatorias e invitaciones procurando la mayor representatividad territorial posible, ya sea en cuanto a los Países Miembros, como también en relación con la residencia de las personas con el fin de considerar aquellas que residan en los centros y/o periferias de sus países.

Cada encuentro tuvo una duración aproximada de 90 minutos y contó con la moderación por parte de sociólogas expertas. Se abordó la incorporación de traducción simultánea en caso de ser requerido para aquellas personas que participaron de territorios como Brasil o Portugal.

En cuanto a los grupos de conversación, se realizaron: análisis de discurso, e interpretación de los elementos representados en los sociogramas, al igual que para los grupos de discusión de género y accesibilidad. La información levantada, tanto la de carácter cuantitativa y cualitativa, se presentan de forma combinada en el presente informe de manera anónima.

Límites metodológicos

En el contexto de la recopilación de información, se presentó una barrera metodológica que es preciso consignar. Este refiere al contexto del trabajo y levantamiento de data sobre Cuba, donde por condiciones técnicas y comunicacionales no fue posible lograr la cantidad mínima esperada de respuestas a la Consulta.

Frente a esta situación, se complementó información mediante una entrevista telefónica con una persona clave: la REPPi (Representantes de los Programas e Iniciativas de la Cooperación Iberoamericana). De este modo, el proceso metodológico contó con modificaciones que sirvieron para subsanar y sortear estas dificultades, en miras a los objetivos propuestos.



CAPÍTULO 1

¿Qué entendemos por movilidad?

Usualmente en el Espacio Cultural Iberoamericano, las personas relacionadas con las artes escénicas utilizan la palabra circulación para hacer referencia a los procesos que involucran el desplazamiento temporal de agentes, bienes y/o servicios. Sin embargo, y a medida que la bibliografía y la reflexión sobre estos temas se amplían, la terminología comienza a depurar definiciones más precisas.

Existen varios alcances posibles para comprender la circulación, muchos de ellos delimitando sus elementos, barreras y beneficios. No obstante, para los propósitos de este diagnóstico, el término movilidad representa una serie de componentes tangibles y simbólicos relevantes de atender y que resultan pertinentes al alero de este trabajo. De este modo, y con el propósito de unificar criterios terminológicos, se acuña la definición del programa europeo *On The Move*, parte de la Red Internacional de Artes Escénicas Contemporáneas (IETM) que en su sitio web (2019, s.f.) ofrece información valiosa sobre la movilidad cultural y sus implicaciones en la colaboración intercultural.

“La movilidad es un componente central de la trayectoria profesional de artistas y profesionales del ámbito de la cultura. Incluye un movimiento temporal y transnacional, usualmente con propósitos educacionales, de capacitación, desarrollo de redes o de trabajo. Puede tener resultados tangibles o intangibles en el corto plazo y/o ser parte de un desarrollo de proceso profesional a largo plazo. La movilidad es un proceso consciente y quienes se ven involucrados/as ya sea por encontrarse directamente comprometidos/as o por entregar su apoyo, deben tener en consideración sus implicaciones culturales, sociales, políticas, medioambientales, éticas y económicas.” (traducción propia).

Esta definición presenta la movilidad como un proceso consciente. Subyace así una autodeterminación en las decisiones sobre la gestión y el desarrollo de sus etapas; abriendo la posibilidad de delimitar estrategias y observar modelos evaluables o perfectibles. Del mismo modo, la movilidad se identifica como un proceso multi-factorial, ya sea referente a sus objetivos, *outputs* o formatos. No existe una sola manera de afrontar su definición ni sus contextos materiales, sino que está determinada ya sea por el formato del producto o servicio, la realidad territorial o el rol de quien lo lidere.

La movilidad también puede ser definida mediante *outputs* y, en este contexto, vale la pena identificar sus beneficios para dimensionar no sólo qué se entiende por movilidad, sino también para qué sirve. Entre sus efectos multiplicadores; tanto en las dimensiones de su gestión como en los componentes de su ejecución, se encuentran diversas respuestas. Muchas de estas respuestas tienen un marco práctico (beneficios económicos, de visibilidad a agentes creativos, etc.) pero otras determinan la movilidad como un esquema de valor en sí misma. En otras palabras, es un proceso que no sólo incluye acciones tangibles (traslados), sino también campos simbólicos como la promoción de la interculturalidad entre agentes y territorios.

De este modo, tal y como declara Bashiron (2013) la movilidad es “una experiencia fenomenológica donde la identidad entra en contacto con la alteridad, como un camino de transformación donde se cuestionan las ideas, las percepciones y los preconceptos; y no sólo como un simple viaje de ida y vuelta, o un simple desplazamiento”.

En este sentido, la movilidad atiende objetivos de la diplomacia y política cultural. Se observa, que la noción de movilidad profundiza los parámetros de la circulación, incidiendo en motivaciones y efectos que conllevan más allá del intercambio físico. Esta mirada, queda en evidencia frente a la Consulta y respecto a las motivaciones de quienes la contestaron. **Un 44% declara que el aprendizaje e intercambio artístico son las principales razones para la movilidad. Siendo esta, a su vez, la motivación mas alta en términos de porcentaje de todas las consultadas.**

“La movilidad internacional ha posibilitado el intercambio activo con otros artistas, ha fomentado redes colaborativas, ha impactado positivamente en una ampliación del sentido de realidad, y necesariamente en los procesos creativos. El intercambio de paradigmas, en particular entre artistas latinoamericanos durante la pandemia, fue una huella indeleble, una posibilidad de pausa e intercambios genuinos. Por otra parte, la valoración que otros hacen de nuestro patrimonio cultural, y viceversa. Ha sido sumamente rica para el crecimiento interno de la compañía”.

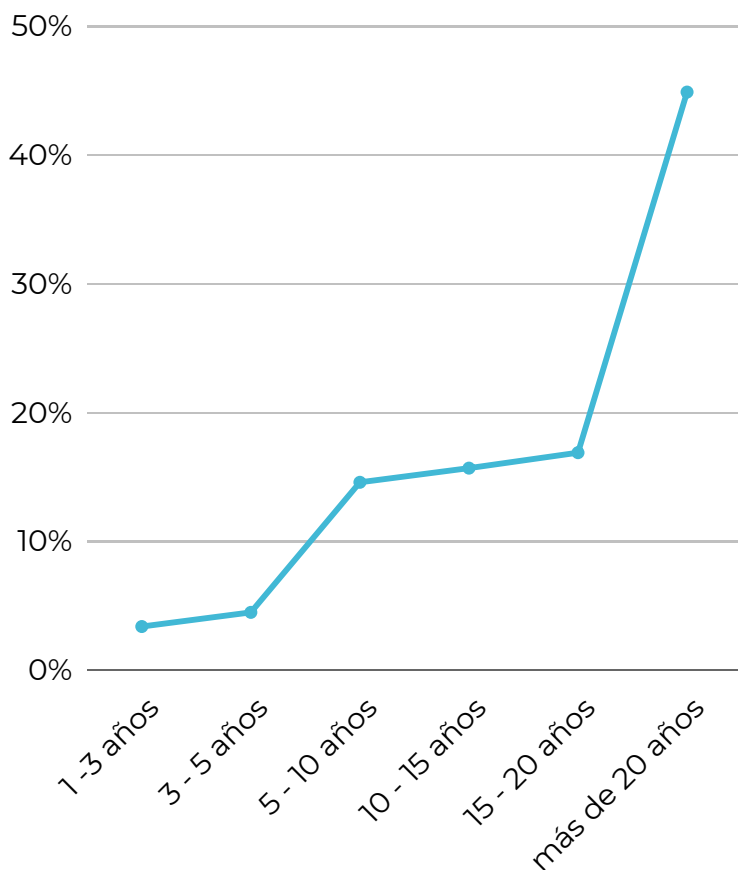
Este resultado parece no ser exclusivo de la realidad del Espacio Cultural Iberoamericano ya que a partir de otros informes disponibles como el proyecto “*Artist Moving & Learning*” de la Unión Europea (2010) se obtienen conclusiones similares en relación con los beneficios de la movilidad y la circulación de artistas y agentes:

“El principal hallazgo del análisis de los tipos de experiencias en movilidad refiere a que todas las experiencias parecen favorecer el aprendizaje: tanto a nivel formal como informal y en el contexto de viajes largos o cortos. De hecho, los efectos de aprendizaje y su intensidad más bien parecen ser los que están determinados por la predisposición personal del artista (capacidad/ apertura /curiosidad /hábitos de movilidad cuando niños/deseo de sobreponerse a barreras intelectuales y culturales) más que a los tipos de movilidad en sí mismos. (traducción propia)

En lo que refiere a otro tipo de beneficios, los contextos laborales y de remuneraciones también aparecen identificados entre las personas que responden la Consulta. Esto resulta pertinente bajo el enfoque de la movilidad como pieza de promoción clave para las economías creativas y el intercambio económico.

Si bien la motivación respecto al reconocimiento económico sólo alcanzó un 4% de las respuestas en la Consulta, podemos observar que por un lado este parámetro se va haciendo más relevante a medida que se cruza con otras variables como los años de trayectoria de los y las agentes.

Gráfico N° 1: Reconocimiento económico como motivación principal para circular según años de trayectoria de las artes escénicas.



“Nos ha dado la posibilidad de crecer profesionalmente como artistas y como personas. (...)”

“Nos dio la posibilidad de sostenernos económicamente sin necesidad de “trabajar de otra cosa” para después salir a hacer teatro en los ratos libres”.

“La circulación nacional e internacional nos acerca a una mayor profesionalización”.

No obstante, estos parámetros económicos, así como las variables de profesionalización son difíciles de identificar y comprobar, ya que una de las barreras sobre la cual se profundizará más adelante, implica la falta de data e información respecto a los índices económicos de la movilidad. En parte, esto se debe a la carencia de instrumentos homologados entre países, pero también a la alta informalidad de los procesos y contextos, muchos de ellos no regulados y sobre los cuales se generan los intercambios económicos, pagos y remuneraciones en el mundo de las artes escénicas.

Lo que podemos constatar, es que la movilidad es un proceso que aporta un modelo laboral para artistas y profesionales. Por lo mismo, en escenarios de falta de financiamientos, de ingresos inestables y de ecosistemas de seguridad social poco eficientes, la disminución de prácticas de movilidad incide directamente en el flujo del mercado de las artes escénicas.

Tabla N°3: Tabla de contingencia: Fondo para la movilidad de artes escénicas por país.

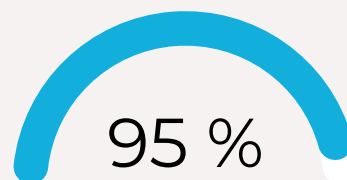
País/ Tipo de fondo	No existen fondos específicos para movilidad	Fondos de universidades o centros de estudios	Fondos estatales	Fondos internacionales	Fondos empresa privada	Fondos de Fundaciones, organizaciones	Desconozco
Argentina	12%	7%	67%	25%	7%	20%	23%
Bolivia	59%	4%	27%	22%	4%	16%	10%
Brasil	17%	16%	50%	17%	23%	27%	21%
Colombia	8%	7%	72%	16%	5%	12%	19%
Chile	1%	11%	91%	31%	12%	24%	9%
Costa Rica	14%	23%	56%	34%	8%	14%	22%
Cuba	43%	14%	43%	14%	0%	14%	14%
Ecuador	28%	5%	48%	12%	4%	10%	26%
El Salvador	18%	0%	39%	27%	18%	24%	30%
España	1%	9%	68%	27%	10%	27%	30%
Guatemala	38%	11%	22%	15%	8%	15%	37%
México	15%	24%	63%	30%	21%	27%	15%
Panamá	36%	4%	16%	10%	4%	8%	48%
Paraguay	22%	4%	70%	35%	9%	0%	4%
Perú	30%	6%	40%	24%	12%	16%	18%
Portugal	0%	18%	75%	39%	18%	68%	7%
Uruguay	5%	5%	77%	35%	8%	18%	23%

N= 3.281

La información obtenida desde la Consulta en línea es un desglose relativo a los tipos de fondos declarados por quienes responden en una mirada desagregada por país (Tabla N°3).

Pese a la falta de informaciones disponibles, UNESCO es una organización clave en cuanto entrega datos que definen el contexto de la comercialización de servicios culturales. A modo de ejemplo, y en relación con los servicios que se comercializan internacionalmente en el mundo, **son los países desarrollados quienes siguen dominando el intercambio de servicios culturales, con el 95% del total de las exportaciones** (UNESCO, 2022, p. 164) Efectos contextuales, como la pandemia, han exacerbado esta brecha, dado que una de sus consecuencias implica el crecimiento en el desequilibrio de inversión entre países.

Los países desarrollados siguen dominando el comercio de servicios culturales, en relación con el total de las exportaciones de productos culturales en el mundo.



Otras externalidades que pueden describir a la movilidad incluyen dimensiones que abordan la perspectiva del derecho. Existen documentos de referencia por organismos internacionales tales como: la Declaración Universal de Derechos Humanos (Artículo 13), o la Recomendación de 1980 de la UNESCO, que levantan un llamado a que sus Estados Miembros “proporcionen (...) a las personas que se dedican a las actividades artísticas, los medios necesarios para que puedan tener un contacto vivo y profundo con otras culturas” (UNESCO, 1980, p. 161).

La Convención de 2005, del mismo organismo internacional, entrega antecedentes sobre políticas de movilidad. En su Artículo 14, dedicado a la Cooperación para el Desarrollo, se estipulan lineamientos para el acceso de actividades, bienes y servicios culturales, señalando la responsabilidad de países desarrollados en la adopción de medidas adecuadas para facilitar este acceso a sus territorios a través de marcos de apoyo al trabajo creativo.

La movilidad en marcha: sus agentes y contextos

La movilidad, definida como proceso, implica un conjunto de fases u operaciones sucesivas, las cuales son lideradas por personas del campo las artes escénicas. En relación con el presente estudio, se identifican y definen a quienes son responsables de la movilidad, con el fin de comprender sus roles y dimensiones del trabajo, segmentando los modelos de análisis.

La primera pregunta en el ámbito de esta investigación refiere a parametrizar cuántas personas declaran haber participado alguna vez en procesos de movilidad de proyectos artísticos. **De acuerdo con la Consulta un 53,8% declara haber participado en procesos de movilidad, mientras que un 46,2% señala no haberlo hecho.** Estos porcentajes no indican mayor variabilidad al observar los datos por disciplina dentro de las artes escénicas, tal como detalla la tabla a continuación:

Gráfico N°2: N° de personas que declaran haber participado en procesos de movilidad según disciplina.

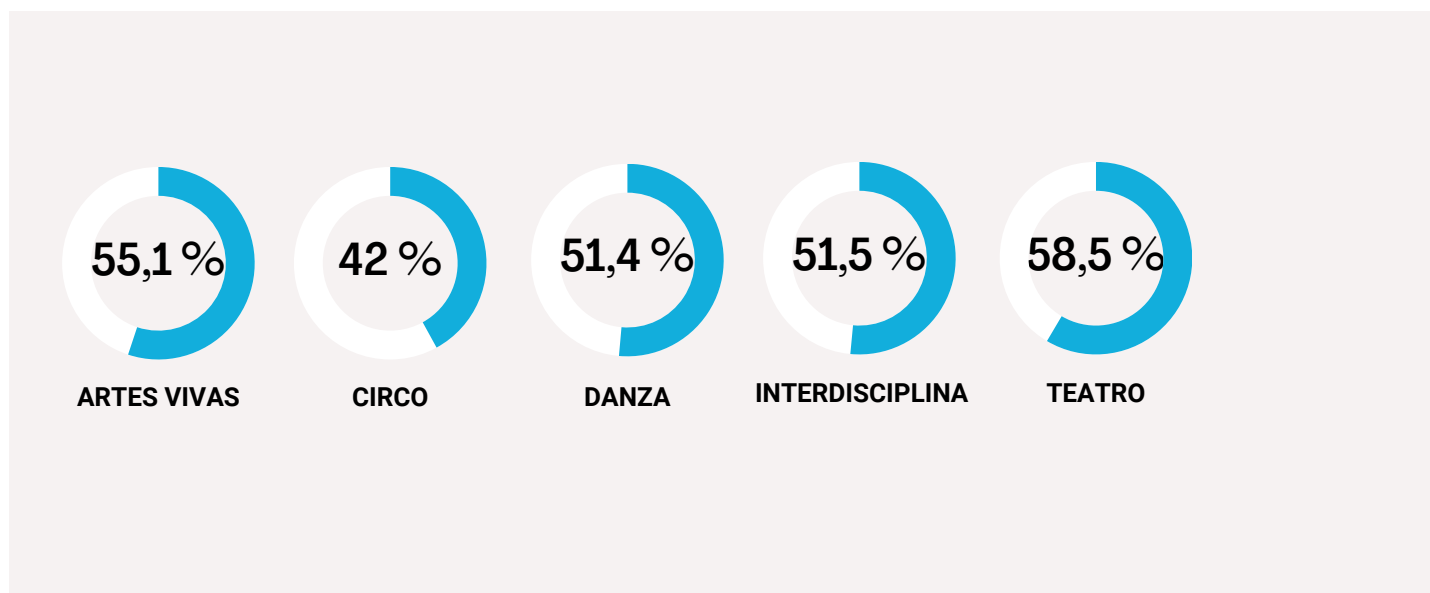


Tabla N°4: N° de personas que declaran haber participado en procesos de movilidad según género.

Género	SI	NO
Femenino	53.3%	46.7%
Masculino	55%	45%
Transgénero	50%	50%
No binario	50%	50%
Otro	40%	60%

Tampoco se encuentran diferencias significativas en relación con el cruce de la variable género. Tal como se observa, la proporción de personas que han participado de procesos de movilidad no da cuenta de desequilibrios según identificación por estas categorías.

Sin embargo, donde sí hay diferencias relevantes, es en cuanto al cruce por país. De este modo, **destacan sobre la media como países con mayor índice de participación en procesos de movilidad Portugal (70,3%), Paraguay (64,3%), Colombia (65,6%), Chile (65,7%) y Uruguay (60,6%)**. Al contrario, Ecuador (39,4%), Guatemala (37,5%), Panamá (35,9%) y Perú (35,5%), son quienes menos han participado de procesos de movilidad.

Tabla N°5: N° de personas que declaran haber participado en procesos de movilidad según país de origen.

País	SI	NO
Argentina	52.1%	47.9%
Bolivia	52.6%	47.4%
Brasil	58.7%	41.3%
Colombia	65.6%	34.4%
Chile	65.7%	34.3%
Costa Rica	58.8%	41.3%
Cuba	37.5%	62.5%
Ecuador	39.4%	60.6%
El Salvador	45%	55%

País	SI	NO
España	53.5%	46.5%
Guatemala	37.6%	62.4%
México	53.7%	46.3%
Panamá	35.9%	64.1%
Paraguay	64.3%	35.7%
Perú	35.5%	64.5%
Portugal	70.3%	29.7%
Uruguay	50.5%	39.5%

Una observación crítica que suma al análisis y a la posterior conversación respecto a financiamiento, se encuentra al hacer un cruce con los medios y recursos disponibles en cada uno de los Países Miembros. Pese a que las dificultades se desarrollaran más adelante en este informe, dada la mirada territorial, surge la hipótesis si los países que circulan en mayor o menor proporción pueden estar influenciados por las alternativas y políticas de financiamientos disponibles.

Un hallazgo refiere a la relación directa entre aquellos países que presentan mayor movilidad y el porcentaje de conocimiento que las personas tienen sobre la disposición de recursos públicos o Estatales. **Coincidentemente, tal como vemos en la tabla a continuación, los Países Miembros donde se observa un mayor porcentaje de ayudas o estímulos Estatales para la movilidad son: Chile (68,8%), Paraguay (55,2%), Colombia (53,1%), Portugal (52,5%) y Argentina (51,7%).** Del mismo modo, aquellos países con menores porcentajes son: Panamá (10,8%) y Guatemala (16,4%).

Tabla N°6: Conocimiento de apoyos públicos o Estatales en su país, según país de origen.

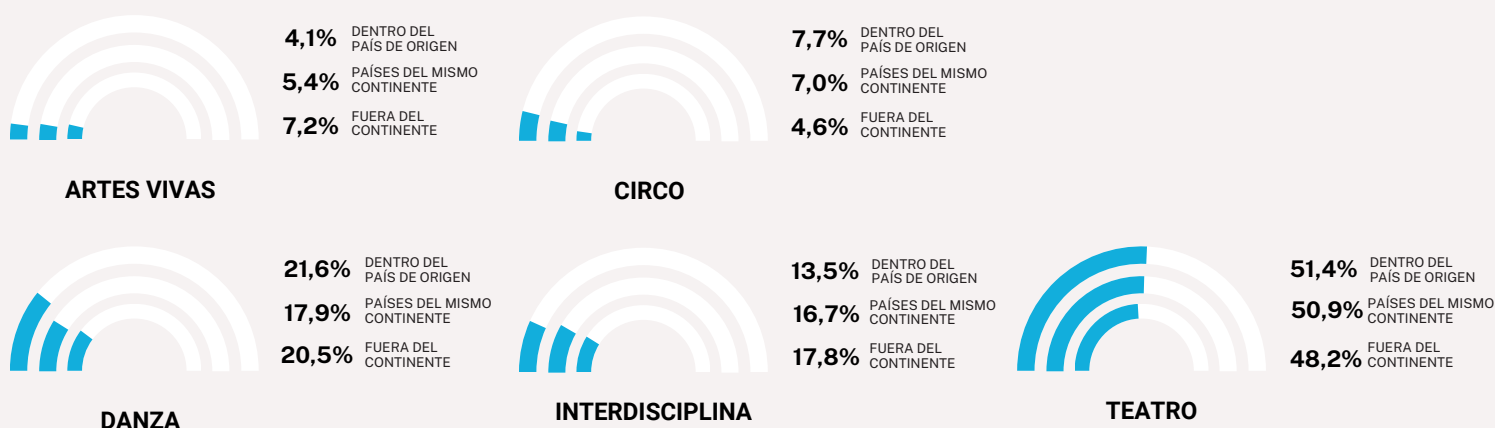
País	SI	NO	País	SI	NO
Argentina	51.7%	48.3%	España	50%	50%
Bolivia	21%	79%	Guatemala	16.4%	83.6%
Brasil	37.7%	62.3%	México	46.8%	53.2%
Colombia	53.1%	46.9%	Panamá	10.8%	89.2%
Chile	68.8%	31.3%	Paraguay	55.2%	44.8%
Costa Rica	40.4%	59.6%	Perú	24.1%	75.9%
Cuba	37.5%	62.5%	Portugal	52.5%	47.5%
Ecuador	37.1%	62.9%	Uruguay	47.9%	52.1%
El Salvador	28.3%	71.7%			

Es importante destacar que la comparación se hace respecto a las referencias dadas por la Consulta, ya que para estimar un comparativo entre los Países Miembros y sus modelos de financiamiento, sería preciso contar con la misma información disponible por cada país. Lamentablemente, una categoría de datos homologables al nivel de inversión específico en movilidad o circulación no está a disposición como tal.

¿Dónde se movilizan?

Ahora bien ¿Dónde ocurre principalmente la movilidad? Existe – evidentemente – una mayor proporción de circulación dentro de los propios países de origen y, como marco territorial, se da cuenta que un 72% de quienes responden la Consulta, declaran circular o movilizarse dentro de éstos. Al expandirse territorialmente la mirada, se observa que la proporción disminuye, y que un 41% de las personas logran movilizarse dentro de su mismo continente, mientras que sólo un 34% lo hace fuera del mismo. Acá también se observan diferencias marcadas desde lo sectorial, donde **la disciplina del teatro marca tendencia en relación con los traslados transfronterizos e intercontinentales.**

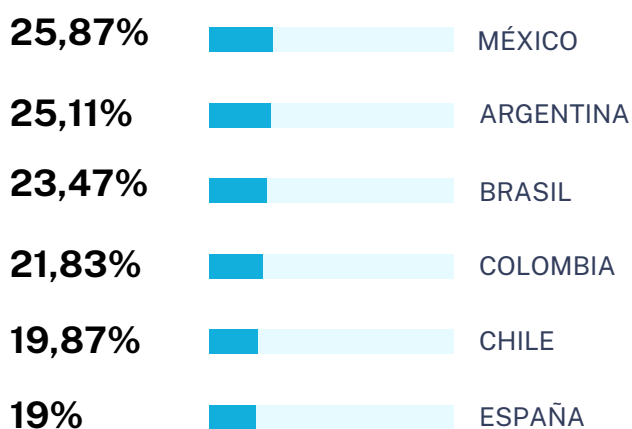
Gráfico N°3: Proporción de personas que circulan en su país de origen, dentro del mismo continente y fuera del continente por disciplina.



Llama la atención los bajos porcentajes de la disciplina circense, entendiendo la trashumancia como parte clave del desarrollo de su modelo de trabajo. Una observación posible, implica que aquellos agentes que conformaron parte de la Consulta se encuentren prioritariamente trabajando en modelos artísticos de circo contemporáneo versus el circo tradicional, asumiendo modelos de traslados más permanentes en sus esquemas de desarrollo.

La Consulta también abordó, en específico, una pregunta abierta respecto a qué países son los más visitados por los y las agentes Iberoamericanos(as) en contextos de movilidad para las artes escénicas. Esta variable resulta importante por dos motivos: primero, pues delimita mercados potenciales hacia dónde se orienta la movilidad y segundo, pues abre interpretaciones relevantes, como aquellas que posiblemente están marcadas por potenciales barreras de visados o idiomas. De este modo, **el país hacia donde se movilizan principalmente las personas es México (25,87%) seguido de Argentina (25,11%) y Brasil (23,47%).**

Gráfico N°4: Porcentaje mención de países hacia dónde se movilizan los y las agentes de Iberoamérica de acuerdo a la Consulta.



Cuando se amplió el radio de observación, y se comparan los contextos dados por territorios continentales, se observa qué ocurre con las personas de la península ibérica en contraste con los números expresados por el Espacio Cultural Iberoamericano en su conjunto. De este modo, **España y Portugal eligen entre los países Iberoamericanos como primer destino también a México (33,7%) seguido de Chile (32,61%) y Brasil (29,35%).**

Gráfico N°5: Porcentaje mención de países hacia dónde se movilizan los agentes de España y Portugal de acuerdo a la Consulta.

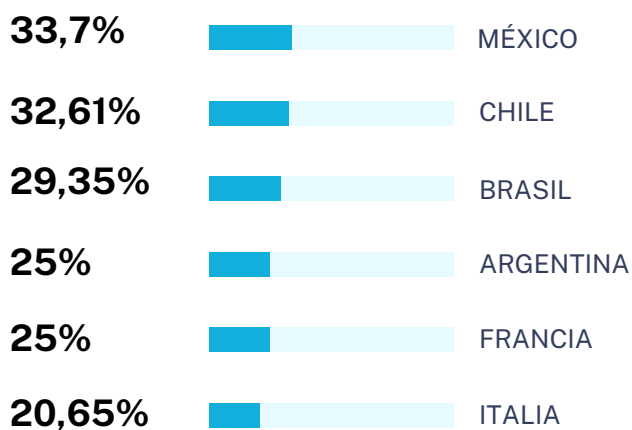
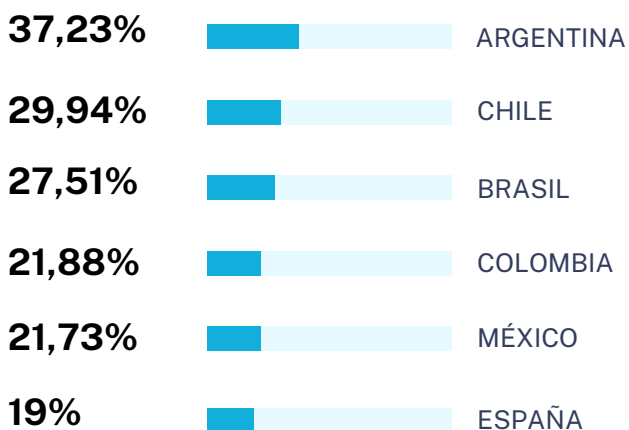
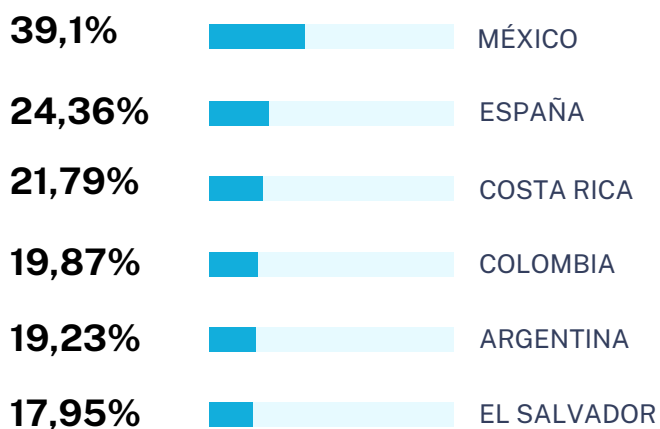


Gráfico N°6: Porcentaje mención de países hacia dónde se movilizan los agentes de Sudamérica de acuerdo a la Consulta.



Sudamérica repite nuevamente ciertos patrones tales como Argentina (37,23%), Chile (29,94%) y Brasil (27,51%) dejando atrás esta vez a México (21,73%) en relación con el total global Iberoamericano. Pese a que no se conoce el motivo, se puede inferir que la distancia geográfica incide en la amplitud y alcance de los mercados. Centroamérica nuevamente muestra una priorización por México (39,1%), seguido de España (24,36%) y Costa Rica (21,79%).

Gráfico N°7: Porcentaje mención de países hacia dónde se movilizan los agentes de Centroamérica de acuerdo a la Consulta.



Se observa que contextos idiomáticos en inglés - pese a presentar mercados relevantes para las artes escénicas- no forman parte del listado que prepondera entre los destinos marcados por las personas que participan de la Consulta. En cualquier caso, la barrera idiomática solo fue constatada por en un 7% de las respuestas en relación con las dificultades de la movilidad.

México, España, Brasil, Chile y Colombia, además de Costa Rica, son los mercados con mayor predisposición hacia el ingreso de bienes y servicios culturales para las Artes Escénicas Iberoamericanas.



México, España, Brasil, Chile y Colombia, además de Costa Rica, son los mercados con mayor predisposición hacia el ingreso de bienes y servicios culturales para las Artes Escénicas Iberoamericanas.



Los parámetros incluyeron una división de roles y, en el caso de artistas, adicionaron algunos paradigmas de análisis que han cruzado este informe: la división entre quienes han circulado y quienes no.

¿Quiénes se movilizan?

En relación con quiénes son los agentes que se movilizan, de acuerdo con la Consulta la mayoría de quienes responden identifican su rol como artistas, creadores(as) y agentes parte del proceso creativo (23%), seguidos por quienes se dedican a la gestión, administración o producción cultural (17,7%). Otros porcentajes identificaron en menor proporción a personas que ubican su rol en la educación, formación artística y/o mediación cultural (5,4%), y con porcentajes marginales a personas que se desempeñan en el campo de la investigación (1%), la técnica escénica (0,8%) y las comunicaciones (0,8%).

Esta mirada es relevante ya que no resulta igual el proceso de movilidad para artistas que para los y las agentes de producción o gestión. Del mismo modo, aquellas personas en roles de programación y selección del canon de una oferta, no manifiestan las mismas inquietudes, necesidades y dimensiones del proceso. Esto será parte de las observaciones y hallazgos que se detallaran más adelante. Por consiguiente, parte de la metodología propuesta para la profundización en las conversaciones y los sociogramas, incluye la identificación *clusters* que se diferencian en la definición y ejecución de sus procesos.

Los parámetros para gestionar los grupos de conversación incluyen una división de roles y, en el caso de artistas, adicionaron paradigmas de análisis que han cruzado este informe: la división entre personas que han circulado y personas que no. Se entiende que la mirada sobre la movilidad, sus motivaciones y problemáticas no son las mismas para quienes son parte del proceso - o lo han experimentado - que para aquellos(as) que aún no consiguen emprender instancias de movilidad internacional.

Pero previo al análisis por segmentos, es preciso la revisión de definiciones sobre estos roles. Una de las dicotomías en los análisis dedicados al sector comienzan usualmente por la definición de quién es o no artista. En general, parece en vano la búsqueda de una definición única. En algunos casos, los niveles de estudio formal son un parámetro de referencia, en otros, la experiencia de trabajo y/o trayectoria e inclusive, el campo laboral y el desarrollo de las artes como una actividad remunerada. Ninguna de estas dimensiones por sí misma entrega una definición satisfactoria, motivo por el cual el presente estudio tomará la siguiente:

“Artista es un término para identificar a cualquier persona que crea; que entrega una expresión creativa o re-crea obras de arte; que consideran su creación como una forma esencial de vida, contribuyendo en este sentido al desarrollo de las artes y las culturas y que es o pide ser reconocido/a como un artista, independiente de si tiene o no una filiación o relación laboral”.
(UNESCO, 1980)

En relación con quienes ejercen el rol de programación, se identifica que este es uno que ha ido definiéndose en el tiempo y los contextos del trabajo. “El proceso programático es un constructo múltiple, dinámico y que involucra a tantos agentes como la cadena del sector productivo (...).” (Lopez & Kalawski, 2012, p. 69) de este modo, el control de la toma de decisiones de quienes programan se ve determinado por los recursos, la misión y otras viabilidades.

¿Qué se moviliza y cómo?

Dónde y quiénes no parece aún agotar las perspectivas y contextos sobre la movilidad de las Artes Escénicas. Falta aún, un cuestionamiento clave: la desagregación de qué es lo que circula, se mueve, o se traslada.

La primera complejidad en las Artes Escénicas refiere a la definición de productos y/o servicios, los cuales no necesariamente enmarcan en los contextos tradicionales. Los productos involucrados en los modelos de exportación tradicional se definen como elementos tangibles. Sin embargo, en el constructo de las artes escénicas los productos contienen un sentido más amplio incluyendo tres dimensiones de este: “i) El producto básico u objeto en sí mismo. ii) Los servicios relacionados y iii) El valor, simbólico, afectivo o de cualquier otro tipo, que el consumidor asocia al producto”. (Colbert & Cuadrado, 2003, p. 43)

De este modo **el producto escénico es un modelo dual o complejo** (en cuanto objeto - obra terminada, pero también en servicios de profesionales en movilidad) y observamos diversas realidades. Evidentemente, con una mayor proporción entre lo que se moviliza encontramos una obra o pieza artística terminada, declarado en un (73%) de los casos de quienes responden la Consulta, tal y como vemos en los datos a continuación. Recordamos que quienes respondieron podían marcar más de una alternativa. Sabemos, sin embargo, que en los contextos de la movilidad esta no es la única forma de intercambio.

Gráfico N°8: Tipo de producto o servicio que ha circulado.



En cuanto a los **servicios**, como modelos intangibles, estos pueden determinarse y definirse de diversas formas. Parámetros internacionales como el Acuerdo General sobre el Comercio de Servicios (AGCS) delimitado por la Organización Mundial del Comercio (OMC) en 1995, definen los servicios como un suministro transfronterizo que puede darse cualquiera de estas dimensiones:

El consumo de servicios en el extranjero

Por ejemplo, un agente cultural que se desplaza a otro territorio para consumir un servicio específico como en el caso de estudios, capacitaciones o procesos de formación. Las residencias (ir a participar de un proceso de residencia) también entran a jugar un contexto en este modelo de consumo de servicios en el exterior. La residencia como “formato” de la movilidad fue declarada por un 20% de los agentes en la Consulta, siendo este aún un contexto de trabajo o intercambio poco explorado entre quienes responden.

Si bien las residencias como contextos de internacionalización comienzan a ser procesos más demandados por los y las agentes de las artes escénicas y su preponderancia ha aumentado en los escenarios post pandémicos, de acuerdo con fuentes de la UNESCO, aún **un 79 % de las residencias artísticas internacionales que se declaran en el marco de las actividades y disciplinas de las economías creativas, se desarrollan en Europa y América del Norte.** (UNESCO, 2022, p. 144)

“La unión de residencias y descentralización está generando proyectos de formato novedoso, donde se invita artistas a una comunidad, a trabajar con una comunidad, o sea, me parece que ahí hay otro estilo de circulación que está interesante”.

En el marco de los procesos de movilidad, otro ejemplo de consumo de servicios en el extranjero involucra a quienes se dedican a ámbitos de programación. El traslado temporal de estas personas, quienes usualmente y por trabajo se desplazan para participar de instancias como *showcases*, festivales o encuentros es un modo de explorar oportunidades de compra o prospección de obras, y, por ende, también se ven involucrados(as) en el consumo de servicios en el exterior.

La presencia comercial

La presencia comercial es un modelo que implica que una persona que provee de servicios o trabaja como agente de un país, establezca una presencia física en otro territorio. A diferencia del consumo y el ejemplo de programadores(as) que atienden a festivales, acá se pueden encontrar estrategias relacionadas a presencia de marca en un contexto de comercialización. Se incorporan a este modelo la presencia de agentes en ámbitos de ferias o mercados bajo las características de delegación comercial, la articulación o presencia de stands o locaciones con propósitos de exhibición de productos, servicios u otros.

La presencia de personas físicas

La presencia de personas (movimiento de proveedores) consiste en el desplazamiento de personas de un territorio a otro para prestar un servicio. Un ejemplo de esto, es asistir a realizar talleres, charlas, cátedras o consultorías, entre otros. Dentro de la Consulta, quienes responden declaran que este tipo de intercambio corresponden a un 25% entre los modelos de servicios en circulación.

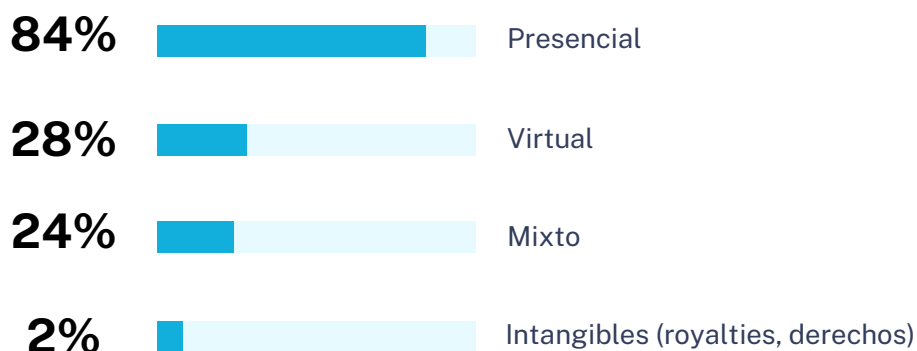
Del mismo modo, un artista o agente que debe desplazarse en contextos de desarrollos creativos o de co producciones (coreógrafos(as), directores(as), actores, actrices) también entran en las dimensiones del movimiento de proveedores(as).

En este caso, un 50% de las personas que responden la consulta declaran haberse movilizado en este formato.

Suministro de comercio transfronterizo

Por último, encontramos el suministro o comercio transfronterizo, como uno que no contempla la movilidad ni de proveedores(as) ni de consumidores(as), más sólo del producto o el servicio. En este sistema de trabajo, se incluyen los bienes de propiedad intelectual tales como licencias, royalties o derechos de autoría. También se incluyen las dimensiones de intercambio que usualmente se generan mediante contextos virtuales. Aquellas que involucran desde la venta de una obra o cápsula virtual, dictar una charla o taller vía zoom, hasta el ejercicio de dirigir o coreografiar una pieza de danza a distancia. Tal y como se observa en el gráfico a continuación, **un 28% de quienes responden la Consulta declaran haber circulado bajo modalidad virtual. Un 24% indica haberlo hecho en formatos mixtos.**

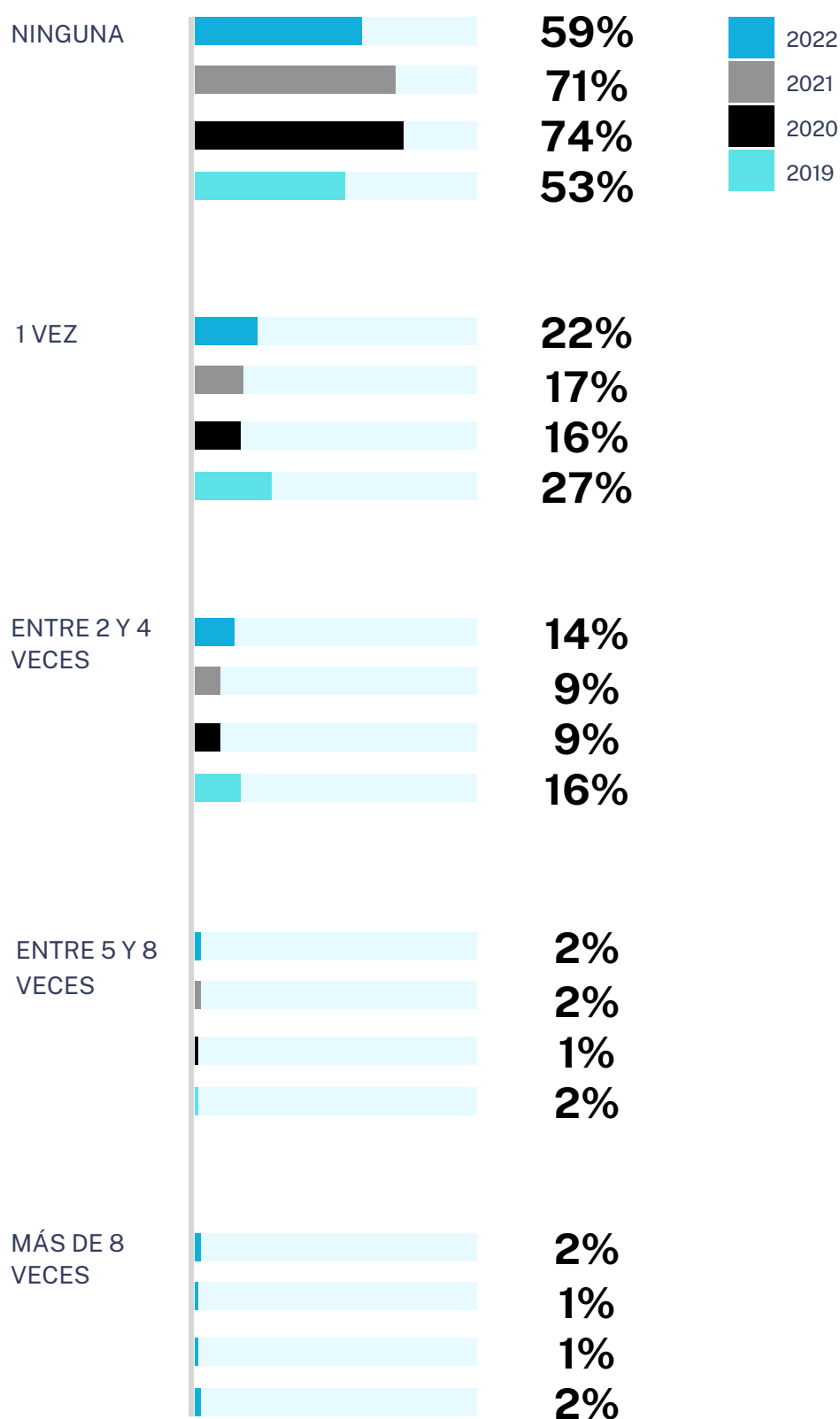
Gráfico N°9: Formato de producto o servicio en circulación.



Esta es una dimensión recientemente explorada en los contextos de artes escénicas y fomentada por los efectos de la pandemia. En el marco de las restricciones para la movilidad internacional, el intercambio de productos y/o servicios digitales se vieron en alza, logrando introducir un formato que llegó a jugar nuevas disposiciones en el mercado.

Sin ir más lejos, resulta interesante que al consultar por la frecuencia de circulación internacional entre las personas de la Consulta, se observa quienes han iniciado procesos de movilidad indican haber circulado entre 1 y 4 veces en su mayoría. Sin embargo, en esta respuesta, también se observa una evidente baja de frecuencia marcada por los años 2020 y 2021, coincidentes con la pandemia y el cierre de los espacios culturales.

Gráfico N°10: Cantidad de veces que ha circulado internacionalmente entre los años 2019 - 2022



Otro de los elementos que propician una mirada de futuro en el plano de la virtualidad de las artes escénicas, en cuanto a sus productos y servicios, refiere a el creciente interés por el diseño de procesos de movilidad más sustentables y que permitan disminuir el impacto de la huella de carbono. Si bien esto será explorado más adelante, este diagnóstico reconoce el aliciente ecológico como uno relevante pero que, sin embargo, aun no permea entre los tópicos de interés crítico en los contextos Sudamericanos.

La movilidad alcanza una pluralidad de productos, subproductos y necesidades y, pese a que los modelos de financiamiento han estado enfocados en una mirada de intercambio y exportación, lo interesante de poner en valor el proceso y de observar también a un alto número de personas que no circula, refiere a entender que los financiamientos también deben incorporar la preparación para la movilidad. Tal y como señala una persona de nuestros(as) expertos(as) entrevistados(as) la mirada pública requiere ampliar el horizonte en los procesos de internacionalización.

“Desde la institucionalidad, los fondos finalmente son sólo para girar, ya entendiendo una internacionalización limitada, o sea como que si fuera sólo girar fuera. No toman en cuenta que, por ejemplo, una compañía, (...) podría desear aprender idiomas, podría necesitar traducir su sitio web. Las coproducciones, los intercambios, traer invitados o sea todo lo que (...) implica un proceso de internacionalización desde los fondos públicos, está limitados a pagar pasajes”.



CAPÍTULO 2

El mundo y los Espacios Culturales Iberoamericanos

Ya habiendo identificado algunas definiciones en relación a la movilidad, así como parte de sus beneficios intrínsecos, no se puede dejar de observar que esta conversación se encuentra cada vez más presente en los debates respecto a las artes y las economías creativas.

La pandemia, sin lugar a dudas, es un hito acelerador que invitó a tomar consciencia sobre la importancia de trasladarse, de establecer espacios de intercambios - ya sean comerciales o culturales - a través de la figura de artistas como personas embajadoras y representantes de campos estéticos, políticos y simbólicos. Por otro lado, la intensificación de los flujos migratorios alrededor del mundo, introduce el interés por entender los procesos de intercambios y diálogos interculturales.

Queda establecido también, que la movilidad internacional no refiere en exclusiva a un tipo de producto y que la riqueza que implica como proceso, estimula a sus agentes en el desarrollo de diversas realidades. La movilidad, tal y como señalan algunas de las personas parte de los grupos de discusión:

“No es exclusivamente un viaje del artista que va de un sitio a otro, sino más bien por todo lo que implica la movilidad, dentro del sector cultural, como elemento generador de conocimiento y de experiencia, logra ampliar nuestras redes como factor de desarrollo local también. No estamos hablando simplemente de ir de A a B y de B a A, estamos hablando realmente de algo que nos transforma, transforma nuestro entorno, nos permite tener más ideas, más herramientas,(...) etc.”.

En términos económicos, la movilidad es parte de las definiciones de los ciclos de sectores creativos, respondiendo a la “creación, producción y distribución de bienes y servicios que utilizan creatividad y capital intelectual como insumos primarios” (UNCTAD, 2022, p.1). Del mismo modo, en un panorama mundial, indica que la economía creativa alcanza a cerca del 3% del PIB en el año 2021, “calculando que en 2020 los bienes y servicios creativos representaban el 3% y el 21% de todas las exportaciones de bienes y servicios, respectivamente.” (UNCTAD, 2022, p.2).

Informes como este, resultan un aporte en observar estas perspectivas para su análisis y para la levantar data frente a agencias dedicadas a las políticas de internacionalización. Entre las carencias fundamentales, se considera la necesidad de información más específica para conocer el papel de los servicios en la transformación económica y su potencial para las economías en desarrollo.

Finalmente, otro debate a nivel global es aquel que refiere a la ecología y los ámbitos medioambientales, el que también ha incidido en la proyección de esta conversación, sobre todo en contextos europeos, como se revisará mas adelante. Este último punto, no ha estado exento de polémicas y es conocido el debate abierto que sostuvieron en redes sociales dos artistas del campo escénico: Jérôme Bel, coreógrafo francés, y Lázaro Rodríguez, teatrista mexicano. En año 2021, mediante un intercambio epistolar abierto, Bel anuncia que dejará de movilizarse como artista para prevenir el uso de aviones y el impacto en la huella de carbono. El artista mexicano lo rebate con un listado de razones sobre preceptos de movilidad y desigualdades relativas a los contextos y sus territorios.

“Pareciera que cuando hablamos de crisis climática todas las demás esferas de la vida deberían supeditarse y que ahora sí el fin justifica los medios. Pero no tiene por qué ser así, no siempre así. Más allá de la muy legítima y urgente preocupación por generar un *performance art field* que contribuya lo menos posible a la contaminación, pienso que no está de más pensar si hay algo más que quisiéramos cuidar”. (Teatron, s.f.)

Este debate, también estará presente a lo largo de este informe. Entre las conclusiones y hallazgos, revisaremos cómo esta conversación, que parece tan relevante en el campo Europeo, aún no permea en las realidades discursivas de quienes residen en Centro y Sudamérica. Pese a que los ámbitos de la crisis medioambiental conforman discursos curatoriales en salas y festivales, no parecen existir ni estrategias nombradas, ni tampoco importantes datos para constatarla como una barrera en los procesos de movilidad en el espacio cultural iberoamericano.

"Cuando muchas veces, estando en Europa, escucho la gente discutir sobre la huella de carbono y cómo hacer para que se viaje menos, me genera mucha incomodidad. Justamente nosotros en Latinoamérica, estamos discutiendo cómo hacemos para poder girar. Porque los países, los artistas, muchos de los artistas europeos, toda la vida pudieron viajar entre Europa, tienen una estructura de tren, (...) una estructura de guita, etc. Y para mí es un discurso que es básicamente lo mismo que cuando hay que ahorrar agua en la ducha (...). Claro que trato que mis duchas sean más cortitas, pero sé que el problema del agua en el mundo no son las duchas en mi casa".

A propósito de este y otros marcos de discusión, las desigualdades, los desequilibrios y otros elementos que desbalancean las realidades por territorio también conforman parte del análisis de este informe. Entre académicos que han estudiado el proceso de la movilidad, Cristina Farinha profundiza en los elementos de la desigualdad, identificando a la movilidad como un campo desbalanceado frente a las construcciones del capital social. En su disertación, *Bound to Mobility*, (2012) la autora incorpora a la definición de movilidad, las fuentes de estatus y poder. De este modo observaremos más adelante cómo el acceso y la participación hacia la movilidad se ven condicionados por desigualdades previas y de carácter sistémico pero también por desequilibrios institucionales.

Por ahora, una revisión más exhaustiva y que permita levantar algunas comparaciones y especificaciones de datos frente a cada uno de los Países Miembros del Programa IBERESCENA es expuesta en las láminas a continuación. La información recogida, es una muestra de la Consulta desarrollada en línea, sobre la cual, se debe recordar que entre las barreras metodológicas se encuentra que no todos los países llegan a una cantidad suficiente de respuestas para los análisis. Sin embargo, a la fecha esta es una fotografía que levanta indicadores importantes para la conformación estratégica y por sobre todo para los procesos asociativos entre los mismos Países Miembros.

En lo que respecta a Cuba, tal y como se señaló previamente en el apartado metodológico, el bajo índice de respuestas no permitió la generación de datos estadísticos. Por lo mismo, se incluye un resumen de la entrevista sostenida con la REPPI responsable del Programa en este territorio.

PAÍSES MIEMBROS

ARGENTINA

52,1%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

29,2%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

51,7%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

25%

Conoce fondos internacionales para la movilidad.

11,3%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

9,7%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
22,5%



ORG. PÚBLICAS
12,4%



27,7% Mujeres han circulado internacionalmente



22,6% Personas de procedencia indígena han circulado internacionalmente



37,5% Personas afrodescendientes han circulado internacionalmente

Nº Total de respuestas 477

Observaciones:

El 36,9% reconoce como motivación principal el aprendizaje - intercambio artístico, seguido que para el 8,30% la motivación es el reconocimiento económico

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

%

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

48,9

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

45,8

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

50,2

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

%

Falta de financiamiento para la circulación

58,8

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

44,5

Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos

27,3

BOLIVIA

52,6%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

27,4%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

21%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

22%

Conoce fondos internacionales para la movilidad.

8,2%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

6,1%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
27,4%



ORG. PÚBLICAS
8,1%



17,1% Mujeres han circulado internacionalmente

Nº Total de respuestas 62

Observaciones:

El 46,6% declara que no existen fondos específicos para movilidad de proyectos de artes escénicas.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

%

35,5

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

45,2

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

48,4

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

Falta de financiamiento para la circulación

%

56,5

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

50,0

Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos

33,9

BRASIL

58,7%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

17,1%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

37,7%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

17%

Conoce fondos internacionales para la movilidad .

13,9%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

24,6%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
16,1%



ORG. PÚBLICAS
10,3%



17,9% Mujeres han circulado internacionalmente



21,4% Personas de procedencia indígena han circulado internacionalmente



12% Personas afrodescendientes han circulado internacionalmente

Nº Total de respuestas 310

Observaciones:

Brasil es de los países donde el desconocimiento de los procesos de venta es mayor y un 25% lo declara como dificultad principal. El 11% reconoce dificultades en barrera idiomática.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

%

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

45,2

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

45,2

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

41,6

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

%

Falta de financiamiento para la circulación

61,9

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

39,0

Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos

25,5

COLOMBIA

65,6%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

24,5%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

53,1%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

16%

Conoce fondos internacionales para la movilidad .

7,4%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

11,4%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Nº Total de respuestas 277

Observaciones:

El 48% describe que su mayor motivación es el aprendizajes e intercambio artístico y solo el 4,4% reconoce que su mayor motivación es el reconocimiento económico.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
20,9%



ORG. PÚBLICAS
15,2%



21,9% Mujeres han circulado internacional mente



23,5% Personas afrodescendientes han circulado internacional mente

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

%

42,6

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

42,2

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

47,7

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

Falta de financiamiento para la circulación

%

57,4

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

36,1

Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos

22,1

CHILE

65,7%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

37,2%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

68,8%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

31%

Conoce fondos internacionales para la movilidad.

12,4%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

7,3%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
26,1%



ORG. PÚBLICAS
21,7%



35,4% Mujeres han circulado internacionalmente



22,2% Personas de procedencia indígena han circulado internacionalmente

Nº Total de respuestas 368

Observaciones:

Chile es el país que en mayor proporción sus agentes reconocen la existencia de fondos estatales (68.8%). En relación con los otros países en Chile es mayor la dificultad de falta de tiempo para gestionar.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

%

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

45,1

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

43,8

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

48,1

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

%

Falta de financiamiento para la circulación

47,3

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

38,3

Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos

29,6

COSTA RICA

58,8%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

32,6%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

40,4%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

34%

Conoce fondos internacionales para la movilidad .

6,3%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

14,3%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
29,6%



ORG. PÚBLICAS
13,5%



31,4% Mujeres han circulado internacionalmente

Nº Total de respuestas 89

Observaciones:

Costa Rica presenta una dificultad mayor que otros países en la dificultad de coordinar los tiempos y agendas de artistas que circulan (25.8%)
El 21,3% detalla la dificultad en las transacciones económicas a la hora de la circulación.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

%

41,6

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

38,2

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

56,2

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

Falta de financiamiento para la circulación

%

57,3

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

40,4

Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos

27

ECUADOR

39,4%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

16,6%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

37,1%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

12%

Conoce fondos internacionales para la movilidad.

9%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

14,6%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
13,2%



ORG. PÚBLICAS
7,3%



18,6% Mujeres han circulado internacional mente



3,3% Personas de procedencia indígena han circulado internacional mente

Nº Total de respuestas 205

Observaciones:

Ecuador es el país que menos postula a fondos concursables o estímulos durante el 2019-2022.

El 22% expone problemas de visados y de tramitación de permisos para salir/entrar a otros países.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

%

40,5

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

38,5

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

42,9

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

Falta de financiamiento para la circulación

%

58

Problemas de visados y de tramitación de permisos para salir/entrar a otros países

36,6

Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos

38

EL SALVADOR



Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
10,9%



ORG. PÚBLICAS
8,7%



6,1% Mujeres han circulado internacionalmente

Nº Total de respuestas 46

Observaciones:

El 28% expresa la dificultad en la falta de información respecto a formas de financiamiento para la circulación.

El 30,4 % reconoce problemas de visados y de tramitación de permisos para salir/entrar a otros países.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD	%
Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar	34,8
Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación	30,4
Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos	58,7

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD	%
Falta de financiamiento para la circulación	50
Problemas de visados y de tramitación de permisos para salir/entrar a otros países	41,3
Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos	32,6

ESPAÑA

53,5%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

36,1%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

50%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

27%

Conoce fondos internacionales para la movilidad.

7,7%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

17,7%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
18,3%



ORG. PÚBLICAS
26,1%



38,3% Mujeres han circulado internacionalmente

Nº Total de respuestas: 180

Observaciones:

El 31,8% reconoce como su mayor motivación el fortalecer redes de colaboración y trabajo.

El 27% reconoce la dificultad en falta de información respecto a formas de financiamiento para la circulación.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

%

40,6

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

45,6

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

44,4

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

Falta de financiamiento para la circulación

%

48,3

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

42,8

Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos

29,4

GUATEMALA

37,6%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

14,2%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

16,4%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

15%

Conoce fondos internacionales para la movilidad .

11,1%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

13,5%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
13,7%



ORG. PÚBLICAS
4,4%

15,7% Mujeres han circulado internacional mente



8,3% Personas de procedencia indígena han circulado internacional mente



Nº Total de respuestas 183

Observaciones:

El 22,4% expresa desconocimiento de procesos de venta u oferta.
El 15% reconoce falta de materiales de difusión o marketing adecuados, siendo el mayor porcentaje de todos los países.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

%

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

39,3

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

33,3

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

44,8

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

%

Falta de financiamiento para la circulación

59

Problemas de visados y de tramitación de permisos para salir/entrar a otros países

32,8

Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos

34,4

MÉXICO

53,7%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

28,5%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

46,8%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

30%

Conoce fondos internacionales para la movilidad .

13,9%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

11,2%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
21,5%



ORG. PÚBLICAS
16,5%



21,5% Mujeres han circulado internacional mente

Nº Total de respuestas 152

Observaciones:

El 46,6% reconoce como su motivación principal es el aprendizajes e intercambio artístico, mientras que solo el 0,9% expresa el reconocimiento económico como motivación.

El 32,3% declara la falta de información respecto a formas de financiamiento para la circulación.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

%

43,7

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

41,1

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

51,9

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

Falta de financiamiento para la circulación

%

53,2

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

39,2

Problemas de visados y de tramitación de permisos para salir/entrar a otros países

37,3

PANAMÁ

35,9%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

10,8%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

10,8%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

10%

Conoce fondos internacionales para la movilidad .

4%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

12,2%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
8,1%



ORG. PÚBLICAS
5,4%



9,8% Mujeres han circulado internacional mente



31,3% Personas Afro descendientes han circulado internacional mente

Nº Total de respuestas 74

Observaciones:

El 48% desconoce la existencia de fondos para la movilidad.

El 20,3% admite desconocimiento de procesos de venta u oferta.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

%

48,6

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

36,5

Falta de información respecto a formas de financiamiento para la circulación

37,8

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

Falta de financiamiento para la circulación

%

48,6

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

32,4

Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos

24,4

PARAGUAY

64,3%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

24,1%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

55,2%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

35%

Conoce fondos internacionales para la movilidad.

4,3%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
27,6%



ORG. PÚBLICAS
10,3%



23,8% Mujeres han circulado internacionalmente

Nº total de respuestas: 29 (*) No existe suficiente data para el análisis

Observaciones:

La dificultad de compatibilizar la vida familiar con los procesos de circulación es mayor en Paraguay que en otros países (13.8%)

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

%

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

62,1

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

48,3

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

51,7

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

%

Falta de financiamiento para la circulación

65,5

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

51,7

Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos

31

PERÚ

35,5%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

16,9%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

24,1%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

24%

Conoce fondos internacionales para la movilidad .

4%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

9,8%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
13,3%



ORG. PÚBLICAS
9,6%



18,8% Mujeres han circulado internacional mente

Nº Total de respuestas 83

Observaciones:

Perú presenta el porcentaje más bajo para la dificultad - falta de financiamiento para la circulación - en comparación con la media (34,9%). El 15,7% reconoce problemas de carga escenográfica o aduanas.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

%

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

37,3

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

26,5

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

28,9

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

%

Falta de financiamiento para la circulación

34,9

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

28,9

Burocracia en las gestiones con contrapartes en las gestiones de fondos

16,9

PORTUGAL

70,3%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

45%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

52,5%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

39%

Conoce fondos internacionales para la movilidad.

10,7%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

10,7%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
32,5%



ORG. PÚBLICAS
27,5%



44,8% Mujeres han circulado internacionalmente

Nº total de respuestas: 40 (*) No existe suficiente data para el análisis

Observaciones:

La dificultad en relación a la disponibilidad de infraestructura o técnica para las necesidades del proyecto, si bien no presentan un porcentaje significativo en términos generales (8.9%), para Portugal es significativamente mayor al resto (20%). Así también los problemas asociados a la huella de carbono es una dificultad para el 10% de las personas de Portugal.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

%

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

42,5

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

47,5

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

37,5

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

%

Falta de financiamiento para la circulación

42,5

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

35

Tiempos programáticos para la gestión de la circulación o movilidad (cortos o muy largos)

25

URUGUAY

60,5%

Sí ha participado en procesos de movilidad.

31,3%

Ha participado de procesos de movilidad internacional.

47,9%

Conoce fondos Estatales para la movilidad disponibles en su país.

35%

Conoce fondos internacionales para la movilidad .

6,7%

Indica que su género ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

8,3%

Indica que su grupo étnico socio-cultural ha significado una diferencia en procesos de la movilidad.

Principales apoyos para la movilidad internacional



FESTIVALES
22,9%



ORG. PÚBLICAS
22,9%



31,8% Mujeres han circulado internacionalmente

Nº Total de respuestas 96

Observaciones:

El 46,7% declara que su principal motivación es el aprendizajes e intercambio artístico, mientras que solo el 5% expresa el reconocimiento económico como su motivación mayor.

El 21,9% admite falta de información respecto a formas de financiamiento para la circulación.

PRINCIPALES DIFICULTADES PARA LA MOVILIDAD

%

Desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar

38,5

Falta de contactos o acceso a programadores o redes de circulación

45,8

Financiamiento para todo lo que no cubren los fondos

50

PRINCIPALES DIFICULTADES DE LA MOVILIDAD

%

Falta de financiamiento para la circulación

50

Falta de circuitos de movilidad que permitan sostener una gira en diversos territorios

30,2

Tiempos y agendas de artistas y/o agentes que circulan

24

CUBA

Para obtener mayor información respecto a Cuba, se realiza una entrevista con la REPPI (Representantes de los Programas e Iniciativas de la Cooperación Iberoamericana) del Programa de IBERESCENA. La entrevista se estructura sobre puntos similares al diagrama de los sociogramas, intentando levantar información sobre procesos, roles y dificultades en la movilidad.

Inicialmente se entrega un panorama general sobre la movilidad de las artes escénicas en Cuba, resaltando los contextos en los cuales los y las artistas reciben un porcentaje de salario fijo para llevar adelante las creaciones solicitadas por el Estado y poder circular con dichos proyectos. Todas las disciplinas artísticas, cuentan con un sistema de circulación local.

En cuanto a la movilidad internacional, las dificultades son mayores, dada la situación socio política del país, la movilidad depende exclusivamente de terceras personas. En otras palabras, quienes organizan deben cubrir los gastos de las propuestas invitadas. Si bien existe una línea de apoyo Estatal, el presupuesto es acotado y “no logra satisfacer el interés que tenemos por dar a conocer la mayor cantidad de grupos por fuera del país”.

Los procesos internacionales que se llevan adelante, suceden por el apoyo y dependencia exclusiva de la organización externa, ya que Cuba no financia ninguna compañía, siendo estas algunas de las propuestas catalogadas por el propio Ministerio de Cultura. El mecanismo por el cual se pueden dar estas instancias de distribución, se desarrollan desde el Ministerio de Cultura, entidad que entabla relaciones con referentes internacionales diseñando y ejecutando en conjunto la circulación. Actualmente quienes se mueven internacionalmente, son proyectos más reconocidos y de mayor trayectoria. Gracias a su recorrido cuentan con vínculos tanto públicos como privados para alcanzar una circulación constante.

Por la realidad particular de Cuba, sus estrategias están basadas en lograr multiplicación de sus propuestas, mediante agentes expertos(as) y concededores(as) de la oferta artística Cubana. En síntesis, la perspectiva es potenciar la cooperación internacional en el sistema de la cultura para lograr nuevas fuente de ingresos económicos y transferencia de conocimientos en todos los aspectos del proceso de movilidad.



CAPÍTULO 3

Los procesos de la movilidad

Los procesos de la movilidad pueden estudiarse de acuerdo con diversas estructuras y ópticas de análisis. Para abordar un orden práctico, el presente estudio revisa, a partir de las conversaciones y los sociogramas y grupos de discusión, dos marcos de análisis para abordar la discusión sobre los procesos:

i) Según experiencia de las personas: en la internacionalización y movilidad: quienes nunca han circulado, quienes tienen trayectoria baja-media y quienes cuentan con alta trayectoria.

ii) Según el tipo de agente: donde se define programadores(as), expertos(as) institucionales, expertos(as) en producción, pero también se define un foco específico en ámbitos de perspectivas de género y discapacidad.

Tal y como se describe en la metodología del presente informe, la óptica de los sociogramas permitió abordar estos parámetros y ponerlos en contraste con los datos obtenidos desde la Consulta. A continuación, se establece un mapeo de procesos de acuerdo con los criterios expuestos, complementando con citas a modo de elementos cualitativos que aportan de forma anónima a la discusión.

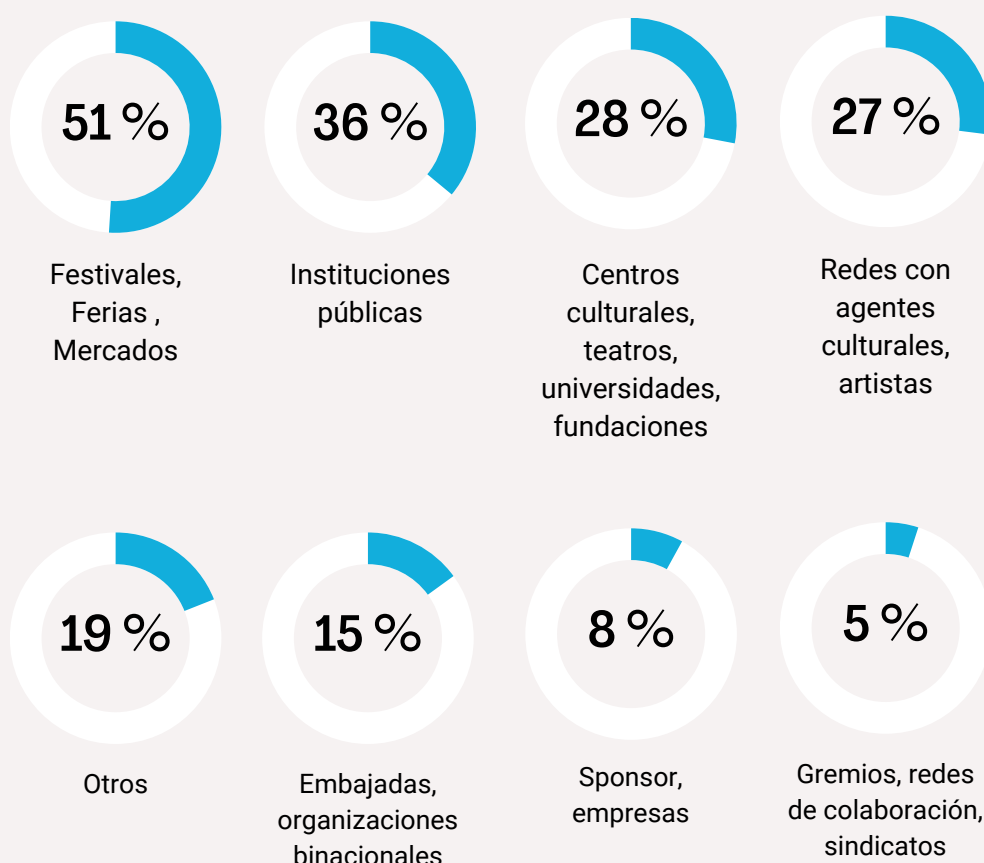
Análisis de acuerdo con la experiencia: Personas que no han iniciado procesos de movilidad

El primero de ellos, da cuenta de la realidad de quienes aún no logran iniciar la movilidad de sus productos o servicios creativos, pese a tenerlo como uno de sus objetivos o deseos de trabajo. No haber circulado aún, no implica estar fuera del marco de análisis u opinión del proceso, ya que existen dimensiones estratégicas y de planificación previas a la consecución de la movilidad y donde se observan barreras específicas que hacen parte de este.

Entre los y las agentes que no han circulado, de acuerdo con la Consulta, hacemos referencia a un 46,2% aproximado de las personas que responden. Este segmento hace alusión a los procesos de movilidad principalmente bajo el concepto del traslado de un producto, vale decir: obras terminadas. Entre las motivaciones dadas para la movilidad se señalan el intercambio y el deseo de ampliar las redes de socialización, así como la visibilidad de su trabajo.

El marco de trabajo para la movilidad en estos agentes son los festivales como campo organizacional y plataforma, los que generan con una alta expectativa con relación a los contextos de internacionalización. Sin ir más lejos, dentro de la Consulta, los festivales aparecen como una de las plataformas más relevantes en cuanto a los apoyos para la movilidad. Tal y como se indica en el gráfico a continuación, se observa que un 51% de quienes responden visualizan a los festivales como instancias relevantes, inclusive superando a las instituciones públicas (36%).

Gráfico N°II: Porcentaje de apoyos para la movilidad según tipo de organización o colaborador.



N= 2.018

Pero el acceso a los festivales, si bien abre las puertas hacia la internacionalización, implica una serie de acciones para entrar a ellos como circuito, lo que se declara como algo complejo entre aquellas personas que indican nunca haber circulado. De este modo, la definición de la primera etapa en el proceso de la movilidad para este segmento resulta ser la de la selección para participar de un festival. Esto, es puntapié inicial y, en esta etapa, se indican dos posibles modalidades:

- i) Las convocatorias abiertas
- ii) Las invitaciones directas - o cerradas

La primera modalidad, y que refiere a las convocatorias abiertas parece ser una instancia con baja efectividad y sobre la cuál no se declaran altas expectativas. Esta acción está cruzada por variables de desinformación y desconfianza en los propios procesos de selección, donde se nombra la falta de disponibilidad de información tanto en las formas y fechas para presentar proyectos, como en los criterios de programación establecidos.

Sin embargo, y a medida que los agentes comienzan a tener mayor experiencia en movilidad internacional, descartan la instancia de convocatorias abiertas, dimensionándolas como un proceso de selección que, si bien aparece disponible, no cuenta con un grado suficiente de eficiencia y/o credibilidad.

“Acá me hago también una pregunta. ¿Es que hay búsqueda de festivales o los festivales nos buscan a nosotros? (...) Creo que lo de buscar festivales es un poco utópico y es muy difícil acceder a un festival porque uno lo encuentra en internet”.

Otro aspecto que se nombra entre los procesos de selección de festivales involucra la **poca claridad curatorial o programática desde varios aspectos, los que van, desde las definiciones de profesionalización de artistas o sus trayectorias, hasta los criterios sobre estilos u estéticas bajo las que se genera el marco de selección artística.**

“Los artistas que ya tienen festivales internacionales, premios internacionales, digamos que están en otro nivel. Porque de alguna manera habría que hablar de niveles, que es lo que consideran a veces los festivales. Cuando digo niveles me refiero a niveles según la preparación. Yo, por ejemplo, no vengo de una preparación formal, hago teatro desde los 13 años y tengo 60. Entonces también yo creo que esas cosas pesan. (...) capaz en otros países hay una formación más institucional o formal. Entonces, los que no la tenemos (...) nos cuesta mucho. Puede ser un poco repetitivo, pero la movilidad no es para todos. ¿Para quién es la movilidad? ¿Cómo se define ese grupo? (...). ¿Bajo qué criterio [se selecciona]? (...) ¿Quién califica? ¿Qué califica? Nunca se sabe, (...) es una pregunta provocativa”.

El proceso de selección está lleno de dudas y preguntas abiertas en este segmento de análisis, entre otros, un aspecto que llama la atención en la conversación con personas que nunca han circulado, es que no nombran ni señalan las estrategias de visionado de obras o *showcases* en vivo. Vale decir, subyace la idea de que a los festivales se llega vía el ejercicio de contacto directo o a través el envío de materiales o dossiers promocionales para el proceso de selección. No se referencian instancias donde el trabajo pueda, en efecto, ser visto por quien tenga la misión de programar.

Respecto a la segunda posibilidad, la modalidad de invitación, los y las agentes que nunca han circulado la perciben como una barrera clave, donde las redes y los contactos resultan fundamentales para lograr ser considerados para participar de un festival.

“A ver, esto va a ser polémico. Creo que no llegamos por nuestra gestión, sino que hubo alguien que nos recomendó. (...) Y eso me hace pensar... cuántas veces hemos podido salir por nuestra autogestión (...) ahora que lo pienso, no es tan fácil el acceso ¿no? (...). Que incluso en el terreno de las artes se ve esto de que eres amigo de alguien, ¿no? Y qué loco porque yo pensé que no pasaba y lo acabo de descubrir con esta pregunta”.

En relación con la modalidad de invitación – o convocatoria cerrada - también se indaga sobre las razones, más allá de las recomendaciones y redes de contacto. Aquí aparecen nombrados criterios como ser “reconocidos(as)”, vale decir estar de alguna manera validado(a) por quienes invitan.

Valga la pena señalar, que el reconocimiento, no es necesariamente equivalente al componente de trayectoria, sino que involucra principios dados por la calidad del trabajo, la legitimidad que le otorgan curadurías específicas, la crítica o las relaciones interpersonales de contactos. De algún modo, resulta una fusión de todos estos criterios.

Entre otras barreras o dificultades que aparecen nombradas pero que profundizaremos más adelante, se encuentran las realidades de desigualdad territorial desde el concepto centro-periferia. **Para este grupo, el problema puntual que se señala es la dificultad de renovación o diversificación de redes para ampliar los contextos de trabajo.** En cierta medida, existe la expectativa que la internacionalización sirva de estrategia para abrir circuitos y expandir espacios colaborativos, consolidando nuevas comunidades.

“Como estamos en países diferentes, no somos una competencia, sino que somos un mismo conglomerado (...) uno que va a propender al colectivo, a la socialización, a hacer comunidad. En realidad, las artes son siempre comunitarias, pero no siempre se entienden así”.

Otro término que entra en tensión respecto a los y las agentes, es el cuestionar su rol como “profesionales” de las artes escénicas a la luz de los procesos de convocatorias, selección y desarrollo de festivales y fondos. Pese a que algunos(as) se identifican con una larga trayectoria, la cual validan desde la experiencia y experticia, entra en crisis la definición de profesionalización. Son percibidas nuevamente entonces, algunas estructuras de desequilibrio. La formalización profesional se establece, muchas veces, como requerimiento y constatación de calidad para festivales e instancias de financiamiento.

“Entonces, la gente que puede estudiar artes... no quisiera entrar a la palabra privilegio, pero hay la posibilidad de hacerlo por diferentes razones. Y hay mucha otra que no tiene la posibilidad, pero que el ejercicio práctico les ha dado esta rigurosidad, esta disciplina, han estado en cancha durante tantos años, que tú no puedes decir que esas personas no son profesionales. Entonces, es bien delicado esto. ¿Quién puede calificar tu calidad artística?”

“Para mí, ser profesional es vivir para el teatro. Y no es que hoy viva del teatro, pero decidí vivir para hacer teatro.”

¿Pero cómo se afrontan estas realidades? ¿Qué mecanismos se visualizan como herramientas en los procesos de movilidad? Uno de los términos claves para los y las agentes culturales es el concepto de “autogestión”. Se puede definir la **autogestión** desde un plano multidimensional: desde una mirada económica privilegia el factor del trabajo sobre el capital y, en este punto, declara una autonomía respecto a la dependencia de recursos. Desde una dimensión política; democratiza los espacios de trabajo y otorga libertades al no mantener una dependencia directa con organismos u organizaciones públicas o privadas. Por último, desde el punto de vista técnico, refiere a la posibilidad de crear nuevas formas de división del trabajo, vinculando en ocasiones conocimiento científico con ámbitos de conocimiento comunitario o popular.

Las personas que no han circulado establecen modelos autónomos de trabajo como ejercicio de resiliencia a la exclusión de los circuitos preestablecidos. Desde este lugar, se definen, se auto perciben y abren plataformas de circulación a nivel nacional y mediante otros circuitos posibles para la movilidad. Entre uno de los nombrados, se encuentran aquellos que corresponden a las dimensiones educativas y/o comunitarias, ya sea en espacios de formación o de desarrollo y fomento territorial.

Relativo a los fondos y convocatorias disponibles, y si bien todos y todas declaran que estas son una problemática en el contexto de la movilidad las miradas específicas de dificultad también varían de acuerdo con las experiencias de los y las agentes. Para el caso de quienes no han circulado o iniciado aún procesos de movilidad internacional, la barrera de la postulación a recursos públicos resulta evidente en múltiples planos. A continuación, observamos no sólo el centro y la periferia como indicadores problematizados, sino también la carencia de capital cultural y la realidad social en la construcción de clases.

“Esas postulaciones tienen una rigurosidad académica y de escritura. Requieren que la persona tenga las palabras adecuadas, que sepa exponer su idea (...). Sucede que simplemente dicen: bueno, esto no está pensado para nosotros, así que ni siquiera nos interesa participar porque sabemos que no vamos a ganar, porque históricamente ha sido así. (...) La capacidad de escritura (...) se dirige sólo a un segmento, que es el segmento capital del país. Si todo el mundo tuviera el acceso a este - no sé cómo llamarle- si capital cognitivo de escritura o esta gestión documental (...), mucha otra gente podría acceder”.

Análisis de acuerdo con la experiencia: personas con experiencia baja - media en procesos de movilidad

Quienes cuentan con baja experiencia en contextos de movilidad internacional, se caracterizan por tener una mirada que profundiza en ámbitos como el desarrollo de redes y formatos de colaboración. Desde este punto de vista hacen conscientes y valoran la gestión como herramienta de trabajo.

En relación con la primera etapa del proceso de movilidad, este grupo sí considera la visualización de los proyectos artísticos como herramienta para promover invitaciones u oportunidades de movilidad internacional. Reconociendo de este modo que, festivales, encuentros o mercados, así como el contacto directo con programadores(as), son acciones claves para esta primera etapa del proceso.

“Pensaba que las etapas para que un proyecto circule primero es la visibilidad, los contactos, la posibilidad de que alguien llegue a ver tu trabajo en tiempos en donde no hay, o lugares donde no hay, fondos. (...) ¿Qué pasa? O sea, si no existieran los fondos, ¿si no se hubieran generado políticas públicas como IBERESCENA? ¿Cómo accedería la gente más joven, la gente que no es conocida por su trabajo todavía, a la visibilidad internacional y a la circulación?”

Entre otras realidades referenciadas por este grupo, **se aborda la disyuntiva por el contexto de adaptación artística para la circulación**. Sí bien el proceso de la movilidad es uno que tiene su inicio una vez que la obra o el producto ya está terminado, este grupo sí piensa en la movilidad desde el punto de vista creativo, desarrollando productos que sean más sencillos de trasladar, más livianos en carga, etc. Si bien, para quienes aún no habían podido iniciar el proceso de circulación la obra terminada era condición sine qua non para la movilidad, en este segmento entonces, se abren las miradas y perspectivas sobre el ámbito de la creación.

“Hoy en día creo que hay una generación más joven que ya piensa sus productos para circular. Y como dices tú, me parece que eso afecta a la creatividad en sí, porque de alguna manera no es lo mismo crear sin pensar en condicionamientos, que crear para ganar un fondo, o crear para ganar una convocatoria de circulación. (...) Si tú quieres circular y se traduce en los apoyos que puedas conseguir, o sea, si eres una compañía independiente, olvídate que vas a poder trasladar tantos volúmenes de escenografía o grandes grupos de personas.”

Esta discusión, tiene espacios de diferenciación en el debate disciplinar. Desde los contextos del circo, estas prácticas parecen ser más habituales. El circo, como sector de las artes escénicas, es uno familiarizado a los modelos nómades de trabajo y, por ende, la conciencia de la movilidad aparece como algo más presente y con menos conflicto en los procesos de creación.

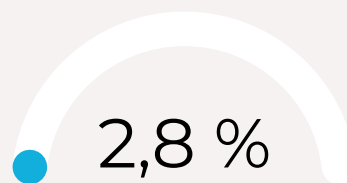
“Pensándolo con el circo, (...) sí se crea en función de circular, porque el artista callejero quiere llevar su arte a todos lados, entonces el pensamiento en la creación está puesto en el circular y en la búsqueda de festivales. (...) son diferentes procesos”.

Pero la movilidad pensada desde este segmento no solamente tiene una reflexión disciplinar en el campo circense, sino que también lo hace desde la disciplina de la danza, donde se perfilan diferencias de acuerdo con tipos o modelos de creación. De este modo, la danza contemporánea y clásica se permiten distintas miradas al momento de contextualizar los procesos de movilidad, dando cuenta de escenarios más precarizados para la danza contemporánea.

Relativo a lo que circula, otro elemento que se ve ampliado en los conceptos de este grupo hace referencia a los productos o servicios en movilidad. De este modo, este segmento ya no solamente piensa en la movilidad bajo la premisa de obras terminadas, sino que lo hace también bajo el imaginario de otros servicios como las instancias de formación o los bienes intangibles como los derechos de autor.

Entre otros hallazgos que suman conceptualizaciones en este grupo de conversación, también se hacen conscientes las barreras dadas por el género y la movilidad de personas en situación de discapacidad, sumando una nueva perspectiva.

Un 2,8% de quienes responden la Consulta en línea para este informe, declaran algún tipo de discapacidad.



“Estaba pensando en aspectos que nunca aparecen en la movilidad como el tema discapacidad de los artistas, el tema de las familias y las madres con hijos, y el tema de las traducciones y subtítulos. Parece que son tres temas que habitualmente son problemas y no sé, no se tienen en cuenta y menos en la circulación internacional”.

Pero entre los aspectos en común con personas que no circulan, se identifican los contextos de centro-periferia. **Este desequilibrio persiste como dificultad transversal para quienes provienen de territorios que no se encuentran posicionados en el “centro”: sea este entendido desde elementos geográficos, geopolíticos, económicos o simbólicos.** Pese a que se aborda este tema en específico más adelante en este informe, la noción de la periferia continúa haciendo referencia a la no pertenencia, a la sensación de exclusión de un proceso de redes o de contactos de trabajo, marginando a algunos grupos en puntual.

Análisis de acuerdo con la experiencia: personas con alta experiencia en procesos de movilidad

Los y las agentes con altos grados de experiencia son quienes se identifican con una trayectoria recurrente de procesos de movilidad tanto nacional como internacional. Este grupo está tipificado entre personas que han circulado 4 o más proyectos en los últimos 4 años.

Es claro en el análisis de discurso de este segmento, que destaca el concepto de la colaboración como uno de alta preponderancia, más allá de la dimensión de las redes. Estos procesos de colaboración ocurren tanto a nivel económico como a nivel artístico y la co-producción como modelo creativo comienza a hacerse presente en el ejercicio de la viabilidad para la movilidad.

De este modo, y si bien la invitación resulta nombrada como el primer paso en el proceso, esta invitación es abordada en una construcción colaborativa, donde se entiende que la gestión para la movilidad dependerá de un proceso de trabajo común tanto de quien invita como de quien se moviliza. En este caso, el proceso de “compra” de un producto parece involucrar un rango de negociación colaborativa entrando en un imaginario circular donde artistas y agentes creativos también entran a jugar un rol en la búsqueda y consolidación de los recursos.

“Siempre hay una otra o un otro participante para esa movilidad, que son colaboradores o alguien que invita o dependiendo un poco de qué contexto sucede esa movilidad si es para exhibición, si es para una residencia, talleres, etc. Puede pasar que tenés que aplicar para un dinero, pero para eso necesitas primero tener la otra persona o la otra la otra entidad que es la que te invita o socio colaborador”.

Tal como se indica, el modelo de la producción por un agente internacional o de co-producción se aborda con más fuerza discursiva en este grupo. La referencia sobre la cual definen este proceso es bajo la asociatividad y la mirada de “unir fuerzas de proyectos que se puedan pensar en conjunto con dos o más países (...) dependiendo de las posibilidades de cada uno”.

Entre los elementos de financiamiento que se reiteran como una problemática, algunos que ocupan gran parte de las preocupaciones de este grupo, refieren a los pasajes aéreos como tema en específico. En esto, se observan grandes coincidencias además con los grupos de programadores(as) quienes se expondrán más adelante en la discusión.

Esto incluye dos realidades: por un lado, los altos costos que han prevalecido en un escenario post pandemia, y por otro, que los costos de pasajes no son un elemento que pueda usualmente adquirirse mediante intercambios, auspicios u otros mecanismos de canjes. Lo que sí parece incidir en el proceso de negociación con colaboradores, es la trayectoria y reconocimiento de él o la artista en cuestión. Se coincide que, en caso de personas de gran relevancia, los procesos de gestión implican invitaciones con mayores costos cubiertos de antemano.

“Depende mucho los y las artistas con quienes trabajamos. Yo trabajo con directoras dramaturgas y ellas tienen su nombre, tienen un peso, entonces hay festivales que directamente en conjunto con la invitación sé que se incluirán los pasajes aéreos. (...) Cuando empiezo a trabajar con nuevas dramaturgias y nuevas direcciones sé que ahí, hasta que no tenés un nombre o no tenés un piso, es muy difícil que el interés sea tal como para que venga incluido también junto con la invitación el tema de los traslados internacionales”.

Otro ámbito de incidencia en el tema de los traslados aéreos es la diferencia de recursos dentro del mismo Espacio Cultural Iberoamericano. En los contextos europeos, muchos señalan que los presupuestos para la gestión de estas invitaciones incluyen ya - en ocasiones - los pasajes para la movilidad de grupos o agentes.

En relación con los festivales como plataformas y los espacios que representan, no sólo la diferencia está dada por territorios o continentes, sino que también existe una perspectiva que los estructura por circuitos. Los festivales parecen categorizados por su capacidad económica, así como por el tipo de curadurías que presentan, estableciendo un campo de trabajo con agentes emergentes o de trayectoria en formas diferenciadas.

Respecto a la movilidad como proceso, vemos que los grados de profesionalización aumentan en este grupo y sus modalidades de trabajo. Se establece esta observación no solamente dado que declaran que la movilidad es un campo de empleabilidad, logrando sustentar a artistas y agentes de producción, sino también pues existe la posibilidad, en algunos casos, de inversión de recursos para el desarrollo de circulación de obras. Otro elemento en los ámbitos de la profesionalización, involucra la definición clara de roles de trabajo y de conceptos relativos a las economías creativas. En este sentido, este segmento incorpora a la conversación tanto la aparición del concepto de "mercado", así como la de un nuevo rol en los procesos de movilidad: el o la agente de distribución.

“Sí creo que hay algo que se está perdiendo y que me parece que es fundamental que sea el rol del distribuidor o distribuidora que es muy importante porque a veces me pasa que tengo tres o cuatro invitaciones de distintos festivales, pero cada uno se hace en un momento del año distinto. Entonces tampoco es viable juntarlos y ahí tenés que aplicar la lógica de armar un circuito”.

“Con respecto a la figura del distribuidor aquí en Latinoamérica y que tiene que ver también con la situación de la región a mí me parece honestamente que acá no hay un mercado, un mercado potente que sí sucede en Europa, por ejemplo, o que sí está en Norteamérica en Estados Unidos o Canadá. La internacionalización es un tema también de una fuente de ingresos (...) y nuestro mercado es tan pequeño que no nos alcanza a nosotros y menos para colectivos como nosotros que (...) se dedican a trabajar y que es lo único que hacemos. O sea, nosotros no hacemos docencia, nosotros no trabajamos en otra cosa. Solamente somos creadores, artistas y (...) nuestra fuente laboral es la obra en sí misma. Por tanto, si no tenemos funciones no tenemos con qué parar la olla”.

En relación la idea de mercado existe poca claridad respecto al concepto entre los y las agentes. Se sostiene una discusión y debate en relación con la existencia o no de un mercado para la movilidad de las artes escénicas y a la definición de este. Pareciera ser que la noción de mercado guarda una relación directa para los agentes con la capacidad de demanda y recursos existentes.

De este modo, el imaginario de mercados, un concepto que aparece en discusión y que no había estado presente en otro grupo, suma a los públicos como eje importante en el fortalecimiento de mercados de artes escénicas. Se entiende entonces que la posibilidad de ampliar mercados es directamente proporcional a los contextos de formación y diversificación de públicos quienes de algún modo también inciden en la demanda por estos productos, bienes y servicios.

Finalmente, otra etapa del proceso es nombrada y esta es la que refiere a la evaluación. Esta etapa es relevante pues indica oportunidades de mejora y constituye indicadores o cifras que pueden ser utilizadas a posteriori para demostrar impactos o retornos de la movilidad. Los grupos anteriores no nombran las evaluaciones como parte de los procesos y, en este sentido, podemos observar que a medida que aumenta la trayectoria de los agentes se hace más evidente la depuración de un proceso que va creciendo en su grado de formalización.

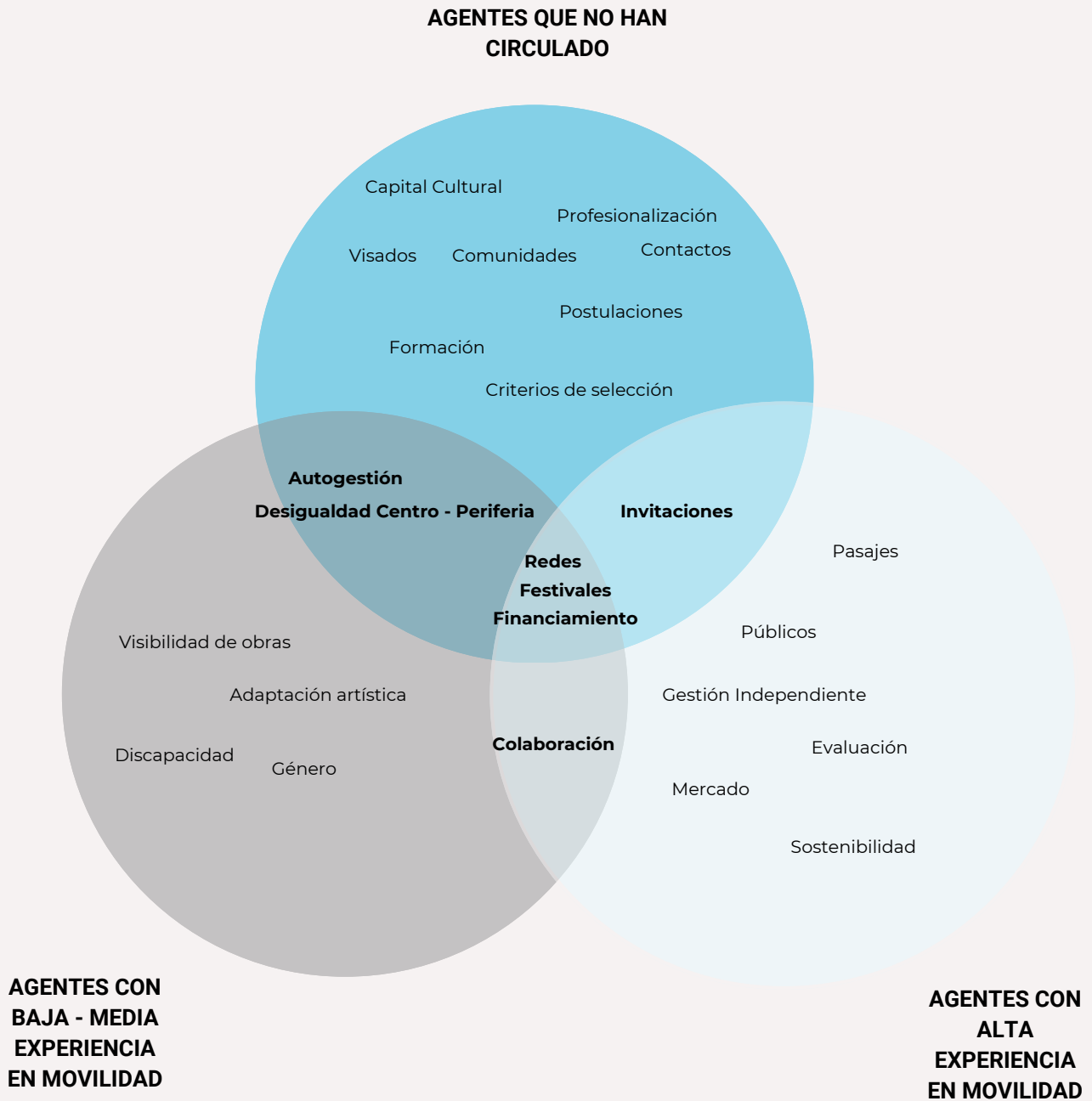
“Hay también una etapa final y que es la parte de retorno y el impacto de la movilidad. Está una pregunta que normalmente hace parte de todos los formularios de candidaturas a fondos para la movilidad o para la cooperación: cuál es el impacto que vaya a tener en vuestro proyecto artístico, en vuestra comunidad y todo eso. Entonces diría que es también una etapa final”

Para cerrar entonces la mirada del proceso según la experiencia de los agentes en los contextos de movilidad, se visualizar la siguiente tabla y diagrama comparativo:

Tabla N°7: Comparaciones entre los tres grados de experiencia en movilidad

Grado de Experiencia	Identificación etapas del proceso.	Conceptos	Barreras o dificultades principales
Ninguna	Selección a festivales Búsqueda de financiamientos	Autogestión Comunidades Profesionalización	Centro- Periferia Falta de redes Carencia de acceso a contactos Escaso capital cultural Visados Falta de formación
Baja - Media	Visualización de obras	Autogestión Colaboración Discapacidad Género	Centro Periferia Adaptación Artística Traducciones Subtitulados Género- Maternidad
Alta	Invitación directa a festivales Evaluación	Colaboración Inversión Circuitos Co-producción Públicos Distribuidor/a Mercado	Pasajes Aéreos Financiamiento Sostenibilidad de circulación Baja demanda

Diagrama comparativo de términos.



Análisis por tipos de agente: Quiénes programan

Las articulaciones para la movilidad dependen en gran medida de múltiples factores, entre ellos: la selección de contenidos. Ya sea mediante una convocatoria abierta, una invitación directa o simplemente el deseo de co-producir artísticamente, el puntapié inicial está puesto en la construcción de un canon programático que permita que producciones o personas se movilicen entre los territorios.

Bajo esta mirada, programadores y programadoras como personas encargadas de delimitar la demanda, aparecen como parte clave en el proceso y, por lo mismo, surge la necesidad de abordarles en perspectiva del análisis. Quienes programan, reflexionan para modelar el proceso y lo hacen con un nivel de profundidad y experticia que abre nuevos paradigmas para analizar la movilidad en el campo iberoamericano.

En principio, parece ser muy importante en el discurso de programadores(as) aclarar que, respecto al trabajo con artistas y proyectos de índole cultural, **este proceso no es uno que involucre únicamente el intercambio de bienes y servicios. Estos intercambios también poseen una dimensión simbólica que es de gran relevancia.** Desde este punto de vista, y en la construcción de estos espacios más volubles, existe la pregunta: ¿Por qué y bajo qué criterios deciden movilizar determinados(as) artistas y/o productos?

En relación con las obras terminadas, estas no solamente son evaluadas bajo aspectos materiales; como la carga escenográfica, la cantidad de artistas en escena u otras. Pese a que estas constituyen un determinante económico, como se observa más adelante, serán solamente una medida de prospección del proyecto. La selección de repertorios, entonces, está cruzada también por elementos transversales como las relaciones interpersonales, las búsquedas artísticas y curatoriales, el propósito o pertinencia con relación a los públicos. Todo esto hace parte de la conversación entre programadores(as)

“Nosotros nos especializamos en experiencias sublimes, que tiene que ver con una selección de materiales, de contenidos en la obra, (...) que tengan un propósito que vaya más allá de un asunto estético, sino que también involucren la transformación de los públicos a los que va a impactar”.

“Esta ocurrencia de los mercados son lugares de compra - venta para mí es errónea. Yo no voy a ningún mercado con una cesta de la compra a ver cuántas compañías me llevo. Voy para establecer contactos, para generar un espacio de relación y, por lo tanto, de confianza, lo que puede fructificar en que algún año después generemos esa conexión y generemos la posibilidad o las oportunidades donde tengamos la financiación adecuada para para programar ese tránsito”

Para quienes se encuentran en roles programáticos las definiciones de las etapas de la movilidad refuerzan la idea del fortalecimiento de visionado de las obras como actividad clave. Sin embargo, agregan acá una capa que nuevamente no tiene solo relación con el producto, si no con conocer los contextos y los marcos de referencia simbólicos y culturales que trascienden la realidad artística del proyecto, implicando también los campos cognitivos, culturales y simbólicos de los territorios. Desde el punto de vista de procesos, resulta evidente la relevancia que tiene la promoción de instancias de mercados, viajes de prospección, festivales, u otras que permitan la movilidad de agentes (compradores(as), programadores y programadoras) para visualizar obras, conocer sus referencias contextuales, tejer lazos y redes de asociatividad y sociabilidad.

“Si yo tuviera que decir qué factores son los que determinan, para mí [es] el conocimiento del contexto de las compañías que están operando en un determinado territorio. Por eso voy a los festivales y a las plataformas y a los mercados. (...) Esos formatos de showcase, a mí no me gustan, yo prefiero ver el espectáculo completo y a partir de ahí generar las relaciones que tienen que ver no sólo con la calidad artística - evidentemente - si no con el interés que ese proyecto tiene en mi proyecto curatorial, en mi diálogo intercultural, que es el que ofrezco realmente a la ciudadanía de mi territorio”.

“Ver en vivo una obra y que te resuene con la programación, son las situaciones en que siento que como organización más activamente podemos hacer un acompañamiento de gestión, un apoyo a los grupos que necesiten buscar ayudas para movilizarse”.

Uno de los sustentos que son importantes y justifican la movilidad de programadores(as) para participar de este estado de prospección, es la consolidación de redes o alianzas colaborativas para el trabajo. Las redes o alianzas son un elemento crítico de la conversación. Se nombran en este grupo, aristas que clarifican y definen la noción colaborativa en perspectivas más detalladas para el análisis. De este modo, las alianzas o redes de trabajo logran incidir en las siguientes cuatro perspectivas nombradas:

1) Alianzas comerciales para la distribución: Si bien entre quienes tienen mayor trayectoria el rol de distribución aparece como uno crítico para el contexto de la movilidad internacional y la sostenibilidad de esta. Esta figura intermediaria, queda reforzada en el grupo de programadores(as) y, en sintonía con artistas, este rol no sólo es valorado, sino que también se declara escaso. En múltiples oportunidades, parte de la gestión de la movilidad implica lograr consolidar estas estructuras de corredores que permitan pasar más tiempo en circulación. Respecto a la falta de profesionales en este rol, los y las encargadas de programación señalan que deben suplir estas tareas de gestión de redes, con la finalidad de permitir una eficiencia de recursos y ampliar las posibilidades de trabajo con artistas.

“Una de las cosas con las que más tengo que trabajar yo justamente es las alianzas, las alianzas entre festivales, entre posibles programadores. (...) Me toca a mí lograr ciertos festivales o ciertas personas que tengan la posibilidad de pagar pasajes, de traer a los grupos. (...) Muchas veces los grupos te dicen que lo hacen, pero realmente no, digo, tampoco tienen la experticia o la posibilidad de saber quién puede estar interesado en su trabajo”.

Las alianzas comerciales, también juegan un rol específico en la eficiencia económica para la movilidad. Desde este punto de vista, compartir gastos es una estrategia de trabajo habitual para programadores(as), en puntual para ítems como pasajes aéreos los cuales reiteraremos más adelante en profundidad.

2) Estructuras de confianza: Las redes no solamente permiten espacios de asociatividad, sino que también de sociabilidad; yuxtaponiendo procesos de confianza, familiaridad y amistad, con aquellos que inciden en la toma de decisiones programáticas. Este enfoque presenta un “arma de doble filo”, pues no podemos dejar de observar que si bien es un elemento positivamente preponderado entre el grupo de programadores(as), al mismo tiempo presenta críticas en los contextos de algunos(as) agentes creativos.

En cierto sentido, estas estructuras basadas en la sociabilidad - que permiten confianza en el trabajo - también son indicadores de posibles modelos de exclusión, en cuanto no dejan que nuevas personas se involucren en los procesos de movilidad.

“Luego hay una parte importante que tiene que ver con las redes y con los convenios (...) que son las recomendaciones y las conversaciones y los materiales que efectivamente te pueden hacer llegar tus contrapartes con quienes trabajas constantemente, con quienes somos parte de una red hace muchos años y que conocemos el criterio, que tenemos proyectos a largo plazo, etcétera.”

“En términos de que exista un traspaso cultural de valores, que nos puedan también acercar como familia y trascender la parte artística (...) entonces cuando viene esta amistad que trasciende la institucionalidad de nuestras compañías o nuestras instituciones, entonces nos hace una familiaridad en donde yo comienzo a pensar en el otro como parte de mi equipo y el otro también”.

En los discursos que avalan los procesos de estas estructuras de trabajo, se observa que el punto cúlmine de los contextos asociativos refiere a las instancias de co-producción o co-creación artística. Estas realidades, implican procesos largos y de altos grados de riesgo, donde la familiaridad entre agentes resulta pieza clave.

“La co-creación es un aspecto donde nosotros hemos encontrado una posibilidad real de conectarnos con otros territorios, con otras geografías y por tanto también con otros creadores y creadoras. A través de esa colaboración artística, donde de hecho casi toda la movilidad que estamos gestionando tiene mucho más que ver con la posibilidad de encontrar, de generar un espacio de confianza, ese espacio de confianza a través de redes, a través de compañeros y compañeras de viaje que están en otros festivales en otros en otros mercados en otras plataformas y que posibilitan generar ese lugar de confianza a partir de mucho diálogo, de mucha negociación y de mucho tiempo”.

3. Permanencia y constancia en el trabajo a largo plazo: Un tercer elemento que abre la perspectiva de las redes y alianzas refiere la sostenibilidad de procesos de movilidad. Se estipula que la movilidad es una instancia basada en el tiempo, en cuanto sus modalidades de prospección involucran bastantes parámetros de trabajo. Por lo mismo, las gestiones a largo aliento indican una instancia crítica sobre la cual las redes también actúan.

Respecto a esta permanencia y constancia, el trabajo en la colaboración institucional aparece como un *ethos* compartido. Desde este punto de vista, la relevancia de organizaciones como festivales u organismos públicos o privados, cuentan con un importante rol en tejer estos espacios de vínculos a más largo aliento.

“La primera etapa tiene que ver muchísimo con la prospección, el poder y la gestión del conocimiento (...) sobre lo importante que es el trabajo en red entre organizaciones, que creo que le da una sostenibilidad mayor a la circulación (...) que cuando trabajamos con convocatoria pública para artistas internacionales. La verdad es que creo que la experiencia es muy diferente para los artistas que acceden a estar programados a través de estos convenios y donde hay organizaciones respaldando detrás”.

La asociatividad en relación con las organizaciones, la permanencia y la constancia en el tiempo de trabajos, no está exenta de problemas. De este modo se articulan dos dificultades en este modelo asociativo de parte de los y las agentes de programación. El primero, tiene relación con los cambios constantes o rotación en las personas que son parte de agencias públicas u organizaciones, lo que impide consolidar estrategias basadas en relaciones públicas de trabajo:

“En algún momento tuvimos - y nos vimos obligados a cierto lobby político - por los cambios administrativos tanto en una ciudad como en otra, incluso en ambos continentes”.

“Ahí también se mezcla el contacto de largo recorrido con instancias privadas, donde muchas veces haces convenios con instituciones públicas. Los vaivenes políticos hacen que las relaciones sean complicadas y que se rompan, se vuelvan a iniciar a cabo en años, se vuelven a romper. En cambio, cuando existen las relaciones entre privados es mucho más fácil y más de largo recorrido”.

El segundo inconveniente, tiene que ver también con una de las etapas más frágiles del proceso de la movilidad: la evaluación. Tanto para el trabajo con organizaciones privadas como públicas, que refieren a un ejercicio de asociación financiera o de estímulos la falta de estrategias de seguimiento de impacto es un elemento crítico de trabajo.

“Creo que no hay algo que de alguna manera articule esa experiencia de estar programado en el exterior que sea un seguimiento a cómo eso tiene un impacto real en la carrera profesional de los artistas”.

“Si uno es emergentes muy difícil dar esa contraparte, (...) no siempre es tan fácil y siempre queda muy invisibilizado, entonces en la movilidad no es tan fácil, generar una hoja de vida en donde tú muestres que el producto fue visto”.

4) Desarrollo creativo: Las alianzas también definen, como se detalló anteriormente, procesos de creación. Bajo los modelos de co-producción o colaboración artística, los y las programadoras gestionan un intercambio que también hace parte de los modelos de circulación.

“La prestación de servicios artísticos y culturales también va a ser una dinámica de flujo de intercambio entre los territorios y no debemos olvidarlos. (...) Circular es primero conocer, profundizar en el conocimiento mutuo, y a partir de ahí generar alianzas de co-creación o de relación entre festivales (...) en una mezcla mucho más fértil mucho más feliz. (...) Es un trabajo, desde luego complicado, pero creo que a mí por lo menos me resulta mucho más interesante que el mero hecho de intercambio de producto de compañía que contrata y se viene a tu festival, y ocurre y ya está, pero no queda ningún proceso real en el territorio y con los creadores y creadoras de tu propio territorio”.

Se señala que los campos creativos en la movilidad internacional contienen especificidades que no son visibilizadas por convocatorias y estímulos, por modelos de intercambio, e inclusive por la comprensión de las formas de trabajo entre los y las mismos(as) agentes

“[Hay que] dividir el foco entre creación y producción, que muchas veces se suman en un mismo ámbito de investigación, de pensamiento y creo que es muy importante separarlas porque son dos líneas que tienen una vida y unas dificultades y unas peculiaridades muy diferentes entre ellas”.

Bajo estas posibilidades de desarrollo creativo, las residencias surgen como modelo y comienzan a prevalecer en los discursos de programadores(as). Las residencias, cumplen una finalidad que profundiza en estas dimensiones colaborativas - principalmente con artistas -, pero a su vez también han resultado elementos facilitadores para la permanencia más sostenible de procesos de intercambio.

“Hablamos mucho de la movilidad de las piezas o de los procesos acabados y a veces nos olvidamos de esa etapa previa de esa residencia, esa etapa de creación donde justamente (...) se genera un proceso que hace que luego esos proyectos puedan volver a girar en por los países. Nosotros colaboramos bastante con proyectos donde llevamos a compañías residentes, esas son las que después generan esa prospección, un público, unas alianzas en los territorios. (...) Después les permite generar unas giras más sostenibles y no simplemente el hecho de ir y hacer unas o dos funciones e irse sin dejar una huella ni en la compañía, ni en el espacio que lo acoge”.

Por último, en relación con las redes de trabajo es importante consignar que no todas refieren a redes sectoriales . **Existe la necesidad de abordar también trabajo colaborativo con agentes de otros sectores productivos y comerciales, quienes pueden ser estratégicamente sumados a los procesos de movilidad y circulación.** Si bien en algunos casos se nombran colaboradores bajo la modalidad de espónsores, se articula más como una condicionante de deseo, abordando este vínculo como una instancia de desafíos en el campo de la programación artística.

“A veces esos filtros dejan por fuera a parte de la población a la cual nos interesa movilizar y debemos actuar desde otros lugares. (...) Entonces tenemos convenios con empresas privadas, (...) con algunos institutos que no necesariamente están relacionados a la cultura, pero sí a temas de turismo, de artesanía, editoriales, etcétera. A partir de eso es que hemos conseguido sobrevivir después de la pandemia y ha sido difícil”.

Respecto al contexto de la pandemia, este grupo de agentes es uno que presentó la crisis sanitaria como una de gran importancia en los cambios de contextos para el ejercicio de la movilidad internacional. Los parámetros que fueron abordados por la pandemia no refirieron per se sólo a componentes artísticos, sino también a indicadores económicos como el alza en pasajes, los traslados y el impacto en la baja de disponibilidad de fondos y recursos de financiamiento externo. Las premisas artísticas, sólo entraron en la conversación como efecto residual de esta contingencia económica, bajo el paradigma de la necesidad de adecuación de las obras como una alternativa a la reducción de costos.

“A partir de la pandemia, también cambió nuestro foco de movilidad. (...) Cambió de estar muy centrado en la obra y en apoyar la circulación de obras, a intentar abrirnos a apoyar en mayor medida la circulación de personas. Fue algo en la pandemia muy de la contingencia, con una situación que en ese momento era muy difícil mover equipos numerosos. Nos dimos cuenta de que era un universo de movilidad en el que no habíamos puesto atención, que tiene que ver justamente con mover personas y no obras, para que participen de procesos creativos locales en otros países, para que presten asesorías, para que dicten actividades de formación, para que tengan viajes de investigación cultural, para residencias artísticas, para intercambio con otros artistas”.

“Me parece que es importante también tener en cuenta que hay obras que son adaptables, hay otras que no. Hay obras que tienen que girar como son. (...) Entonces hay temas también de la huella de carbono, el tema que tenemos ahora también con los vuelos, de aprovechar también la presencia de los grupos para otras acciones y para extender las giras - obviamente-”.

En relación con las formas de financiamientos para la movilidad internacional, estas entran a jugar un rol en la configuración de modelos, procesos y mercados. Inclusive, son parte de las variables de las decisiones curatoriales. Los costos y la capacidad de mantener un balance entre las posibilidades del territorio y sus recursos son factores determinantes que se hacen presente en la narrativa de programadores(as).

“Sobre los factores que determinan la elección de las obras y del proyecto, sin caer en ningún tipo de romanticismo, me encantaría decir que es sólo y exclusivamente en la calidad artística, pero me temo que los costes de oportunidad se ven en la mayor parte de las veces como el factor determinante. Ese intercambio no sólo es económico, desde mi punto de vista en movilidad artística queda un largo camino que recorrer para alcanzar la equidad de la que se habla también en algún momento. ¿Cómo volar si hay países que no cuentan con programas que estimulen la circulación?”

Otro de los componentes económicos y de costos para la movilidad que toman relevancia en la conversación entre programadores(as) está nuevamente el de los pasajes aéreos. Los y las agentes de programación ven esta como una dimensión de alta complejidad. Esto se debe, en alguna medida, a que es un costo que no ha sido posible sortear mediante estrategias colaborativas. De este modo, y pese a que se sugiere que existan alianzas y convenios institucionales de colaboración con aerolíneas para facilitar estos costes, no ha sido posible para muchos estructurar un formato de espónsores o canjes.

“¿Cuáles son los problemas que hemos encontrado que no podemos quitarnos en términos de gastos en efectivo? El tema de aviones y comunicaciones. Es lo único que nos falta como un vínculo sensible en donde quizás IBERESCENA pudiera abrir la capacidad de establecer convenios o relaciones con las aerolíneas”.

“El tema de los pasajes o billetes se han vuelto muy complejos no creo que la solución sean las compañías aéreas yo ya lo he intentado y no va por ahí. Tiene que ver con presupuestos que salgan del Estado, Ministerios de Relaciones Exteriores, Ministerios de Cultura; las compañías aéreas no van a regalar pasajes ni los van a poner más baratos”.

La crisis de los pasajes al parecer sí ha tenido consecuencias en cambios de paradigmas para la movilidad. Por una parte, con relación a la alteración o adaptación de productos (en cuanto se crean obras más “livianas” en equipos o elencos), y por otra, en cambios de modelos de trabajo que han alterado la realidad de artistas.

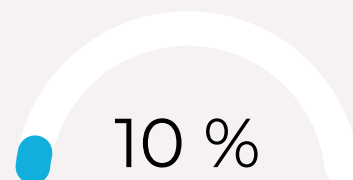
En Europa, se señala la prevalencia de políticas desde teatros y centros culturales quienes señalan los traslados en avión como un problema ecológico y económico. Desde este factor, las estrategias han promovido instancias de larga permanencia para los y las artistas, actualizando en consecuencia, nuevos parámetros de movilidad y generando una nueva discusión migratoria. En este grupo de programadores(as) esta discusión fue definida bajo el rótulo de “extractivismo”. Si bien esta palabra hace referencia a un término económico que se sobrepone a las relaciones históricas bajo perspectivas colonizantes, los y las agentes la utilizan como término para referirse a marcos de trabajo o condiciones para la explotación de recursos, afectando así modelos sociales, ambientales y políticos tal como se define en la cita a continuación:

“Principalmente en Europa, hay un movimiento creciente de teatros que considera que los viajes internacionales son un problema económico gigantesco, lo que es una cuestión realmente importante. Estos costos acaban por aislar aún más el sur del mundo. Mi festival trabaja con ese sur global y se están creando algunas perversidades que yo entiendo como un extractivismo intelectual. Muchos artistas que serían programados naturalmente en Europa se mudan a Europa. Ya no es solo una cuestión de inmigración por falta de oportunidades, es una inmigración artística. ¿Por qué? Pues algunos teatros europeos ya tienen como criterio la disminución de viajes y, por lo mismo, los artistas sudamericanos - muchos de ellos - ya tienen agencias operando en Europa. O sea, tenemos extractivismo cultural, intelectual, pero también económico”.

Finalmente, entre otros temas que inciden en los proyectos de manera económica, y que aparecieron nombrados para el grupo de programadores(as), se encuentra la mirada de género y la conciliación familiar. Dentro de este marco de trabajo, y pese que más adelante se abordará a este tema en puntual, acá también se detallaron elementos claves que motivan o inciden negativamente en los formatos de movilidad y circulación internacional.

“Nosotros como espacio de residencias estamos trabajando en ese tema porque son cada vez más las compañías que tienen el padre o la madre, tienen un bebé y necesitan de una atención especial en ese proceso de creación. Pienso que muchas veces es muy difícil encontrar los recursos tanto para la creación como para el centro que acoge, para poder realmente tener esa tranquilidad de poder estar conciliando. Para mí es una parte que también habría que empezar a trabajarla y a tener en cuenta en los fondos y en las ayudas”.

Un 10% de quienes responden la Consulta en línea, considera que su género ha significado una dificultad en los procesos de circulación.



Análisis por tipos de agentes: Quiénes producen

Para el grupo de agentes considerados(as) expertos(as) en los contextos de movilidad, quienes producen, sin duda son quienes más se relacionan y vinculan con la realidad de la ejecución de los procesos. Uno de los ámbitos que llaman la atención de este grupo, refiere al marcado interés por abordar los discursos desde la óptica de la política pública, donde la percepción de rigidez los modelos imperantes son tópico importante para definir y clarificar las etapas del proceso.

Respecto a las políticas, lo primero de lo que se da cuenta es de la rotación de agentes de gobierno y de cómo esto impacta los procesos de movilidad y su continuidad. Pareciera ser que con los cambios de ciclos políticos también se modifican estructuras y prioridades en cuanto al trabajo, impactando la realidad de gestión y de recursos.

Del mismo modo, y pese a las rotaciones de gobiernos, **existen condicionantes de trabajo que prevalecen en el mundo artístico, y que dificultan el desarrollo productivo del sector. Estas refieren principalmente a realidades de inestabilidad económica, de escasa seguridad social, y otras que afectan la continuidad del trabajo creativo o la dedicación exclusiva a este.** Este grupo se refiere entonces a las características de informalidad y precarización laboral.

“Para hablar de movilidad a nivel internacional, tenemos que hablar de una estabilidad laboral de los elencos, quienes están continuamente presentando obras, que están confrontando ideas, pensamientos contemporáneos para poder estar en el caudal que se va observando a nivel internacional. Y aquí es donde vamos atrasados”

“La gente que ya viene con mucha trayectoria, está en la misma circunstancia [de los emergentes] de no tener fondos y no poder acceder a la producción de su espectáculo. Entonces, termina siendo una producción hecha a pulmón, con todo el amor al arte que tenemos, tratando de tomar réditos a través de la recaudación de entradas. El pago es muchas veces a borderó para los artistas, y muchas veces, por tener que cerrar el espacio del pago a la producción, los bailarines quedan sin poder percibir una remuneración por su trabajo, y esto pues sí consideramos que la danza es trabajo”.

“Sistemáticamente y de manera planificada han ido cercenando el presupuesto del Ministerio y esto tiene una incidencia absoluta en el impacto del trabajo artístico. El desarrollo artístico ha estado caracterizado por su vinculación al Estado. Y traigo esto también porque en un momento donde hay tanta producción independiente en danza, en música, (...) en las áreas en que yo me desarrollo, (...) no han existido los mecanismos ni del Estado ni desde la organización de las mismas disciplinas para ir teniendo las herramientas correctas, para poder ser autosuficientes”.

Como en otros grupos de discusión, quienes se desempeñan en la producción artística plantean las alternativas del trabajo colaborativo o el desarrollo de redes como un formato que puede superar algunas de las problemáticas de los gremios. Pero a diferencia de otras discusiones, se detienen a definir y profundizar en los ámbitos de la colaboración, insistiendo que estos implican posibilidades más extendidas de trabajo que la simple reciprocidad. Es acá, donde aparece un concepto más amplio para describir la colaboración y que resulta interesante en los modelos de trabajo artístico: la solidaridad. La solidaridad, refiere a un valor de colaboración y de trabajo compartido que posibilita la superación de individualidades tal y como se señala a continuación:

“Entonces eso me parece muy importante, muy relevante, porque habla de la solidaridad en la danza más allá de los egos, los que muchas veces están instalados, ¿verdad? En las artes escénicas en general. (...) Entonces creo que este es un cambio de pensamiento y que ha sido muy favorable”.

Pero respecto a las redes de trabajo, este segmento plantea una mirada crítica en relación con el mismo sector de las artes escénicas. **En las conversaciones, se plantea el activismo como una potencial estrategia de avance sectorial**, donde la visibilidad del trabajo conjunto puede lograr presionar instancias de la política cultural. Frente a esto, se maneja una opinión clara respecto a procesos que logren no solamente visibilizar el trabajo entre agentes, si no involucrar también a comunidades y actores de la sociedad civil.

“Falta de mayor visibilidad de las experiencias. Comunicación relacionada con la movilidad. (...) Mayor presión de parte de agentes del sector para lograr mejores fondos destinados a la movilidad curatorial artística.”

“En este momento en el gobierno que tenemos, no les interesa la cultura ni la comprenden. Entonces la lucha, lo que compromete cotidianamente a los artistas, es la sobre vivencia. Y entonces debemos dar ese otro paso, que es fundamental porque efectivamente nos fortalece, que es desde afuera y del diálogo con otros artistas que nos envalentonamos y podemos plantear cosas, eso no está sucediendo”.



CAPÍTULO 4

Dificultades de la movilidad

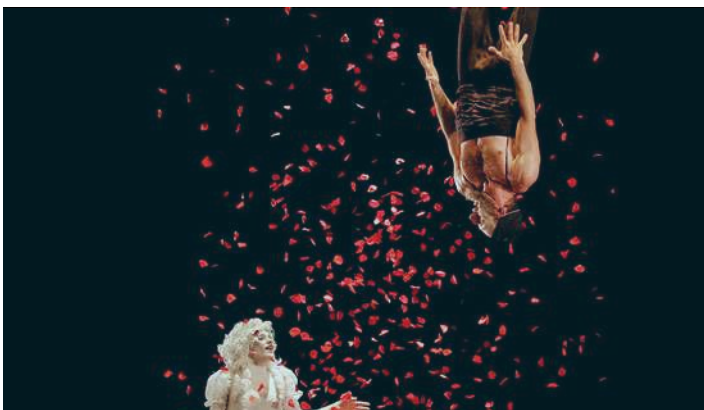
Si bien la realidad de los procesos de movilidad es diversa y se encuentra profundamente arraigada en los contextos territoriales, políticos, sociales y económicos de los países, en general, se han observado múltiples dificultades a nivel global.

Organismos internacionales como Naciones Unidas, sirven como marco de referencia en las observaciones de estas limitaciones. De este modo, uno de sus informes (UNESCO, 2018) delimitó cuatro obstáculos que impiden la movilidad de artistas, entre ellos:

- i) las medidas de seguridad internacionales
- ii) los procedimientos complejos para la obtención de visas
- iii) las reglamentaciones inadecuadas en materia de autorizaciones para trabajar
- iv) la carencia de financiamiento y apoyos suficientes

En relación a esta última, se indica que los planos de desigualdad en el financiamiento mantienen una estricta relación los territorios y con las zonas geográficas de procedencia de los artistas, dando cuenta que países de hemisferio sur solo perciben el 18% de las subvenciones para la movilidad que son asignadas en los países del hemisferio norte.

Este modelo de desigualdades y desequilibrios en recursos entre países es uno que además se vio acrecentado por realidades y contextos como la crisis sanitaria y la pandemia. La crisis determinada por el COVID-19, genera un ecosistema de modificaciones, particularmente para los procesos de exhibición y movilidad. Entre los cambios, se observa de manera positiva “un aumento en el uso de las herramientas digitales como sustitutivo de las opciones de movilidad física, (...) abriendo nuevas oportunidades para re imaginar una movilidad accesible en el entorno digital, más sostenible y más respetuosa con el medio ambiente” (UNESCO, 2022, p. 146). Sin embargo, también se establecen parámetros críticos que refieren al cierre de fronteras, a nuevas disposiciones de visados y a evidentes carencias en materias económicas que hacen de la movilidad y circulación, procesos cada vez más complejos.



La cultura y las artes tienen el potencial de despertar la esperanza, restaurar el tejido social y ofrecer ideas para construir un futuro mejor. Inspiran a las personas a percibir las cosas desde diversas perspectivas, fomentan la curiosidad por los demás, reconocen las diferencias entre las personas y las comunidades y establecen puntos en común.

Los desafíos de la movilidad no pueden ser descritos sin identificar realidades globales que condicionan las prácticas y procesos de circulación, la exportación y la movilización de las personas. El mundo, experimenta a su vez una poli crisis frente a desafíos como la inestabilidad geopolítica, las nuevas estructuras económicas, la crisis climática, los procesos migratorios, y las brechas generadas por el creciente desarrollo tecnológico, entre otros. Es por esto, que investigaciones sobre fenómenos de trabajo creativo resultan urgentes para aportar ideas y reflexiones de cambio, al menos

para el sector de las Artes Escénicas Iberoamericanas. Pero también, es importante tener en vista los contextos planteados previamente en los territorios iberoamericanos, sobre los cuales se hace una referencia explícita en el Capítulo 2 del presente informe.

Se revisarán, algunas dificultades recogidas a través de la Consulta Participativa, las cuales han sido divididas entre aquellas dificultades para la circulación y de la circulación. En el primer caso, nos referimos a las problemáticas explicitadas por aquellos segmentos que aún no logran iniciar procesos de movilidad. En el segundo, se enmarcarán respuestas de personas que ya tienen alguna experiencia y que, por ende, visualizan otros inconvenientes en el ejercicio del proceso.

Gráfico N°12: Dificultades para la movilidad se acuerdo a respuestas en la Consulta.

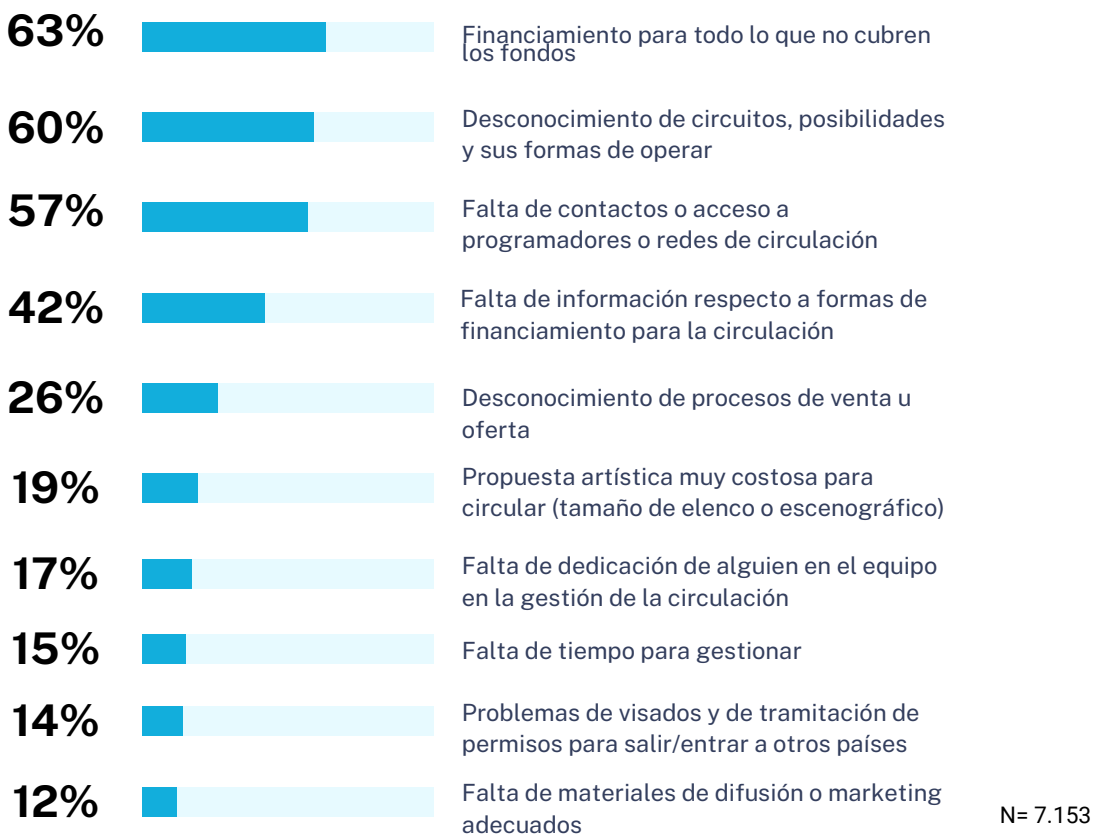
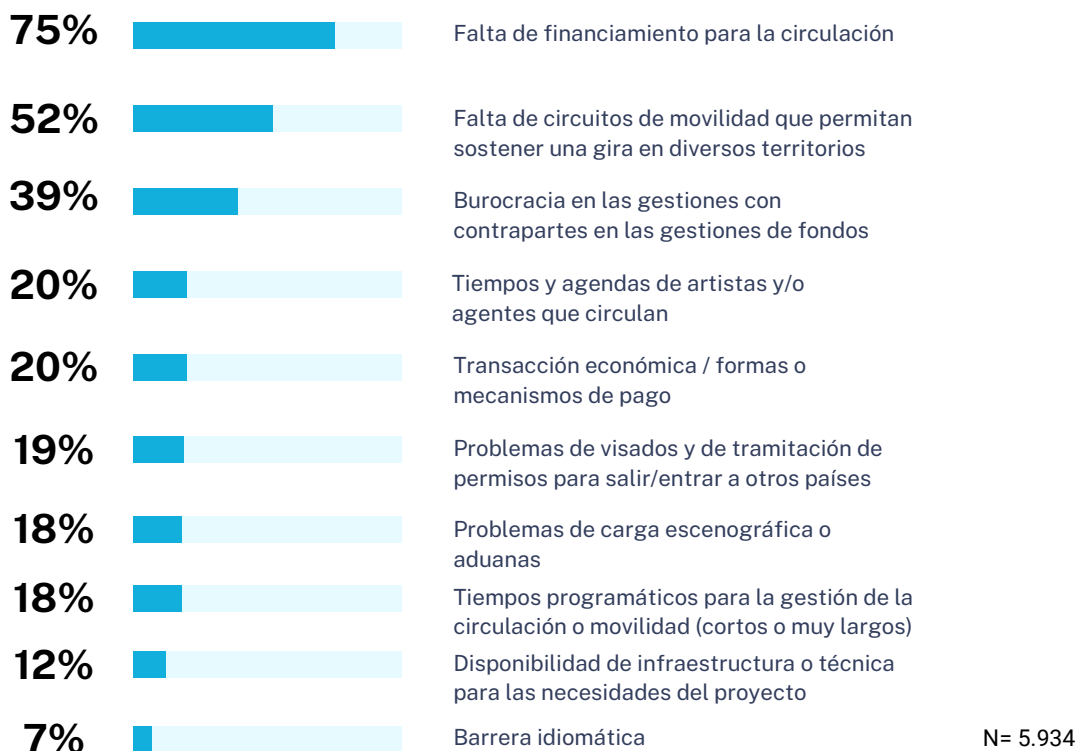


Gráfico N°13: Dificultades de la movilidad se acuerdo a respuestas en la Consulta.



A partir de los discursos presentes en los grupos de discusión, es posible desarrollar más profundamente las dificultades de la movilidad en siete grandes dimensiones, considerando los contextos y miradas de personas participantes del estudio: artistas y agentes sectoriales sin experiencia en movilidad, con baja experiencia y con alta experiencia, además de expertos(as) desde la institucionalidad cultural y el ejercicio de las políticas públicas, así como desde el rol de gestión de espacios de exhibición.

Las dimensiones construidas para abordar las dificultades de la movilidad en temáticas son:

1. Dificultades relacionadas al financiamiento y la gestión de recursos
2. Falta de políticas culturales en torno a la movilidad y dificultades en los marcos legislativos y normativos
3. Falta de información, redes y organización del sector
4. Dificultades asociadas a factores territoriales y estructurales
5. La precarización y falta de profesionalización de las artes escénicas
6. Dificultades asociadas al género
7. Dificultades en relación con la accesibilidad de personas en situación de discapacidad

1) Dificultades relacionadas al financiamiento y la gestión de recursos

La problemática del financiamiento de la movilidad es transversal y crítica. En este punto, se desarrollan específicamente temas planteados desde los y las agentes que hacen referencia a los modelos de acceso a los fondos o estímulos.

Se explora la dificultad en cuanto a la estructura de estos instrumentos, sus requisitos y categorías de financiamiento. Se abordan también las lógicas que impone la concursabilidad y que indican no fomentan la sostenibilidad del sector. Adicionalmente, se indica lo limitado de los recursos presentados por estos fondos en proporción a la alta demanda y las necesidades para cubrir acciones de circulación y movilidad.

a) Acceso a los fondos

La dificultad para acceder a los fondos está presente en mayor medida en los discursos de quienes no han circulado. Se precisa, que existen determinantes excluyentes para el acceso a recursos, relacionadas directamente con variables estructurales.

Entre aquellas que se nombran, específicamente aparece el nivel de formación, de trayectoria, y la formalización de las agrupaciones. Se enfatiza así, que existen desigualdades en cuanto a la disposición de herramientas para la postulación a fondos para la movilidad. De esta manera, se observa que los fondos incrementan y reproducen esa misma desigualdad, en cuanto las personas que acceden son aquellas que poseen mayores capitales tanto culturales, como económicos y de credenciales académicas.

De esta forma, se concluye de las conversaciones, que el acceso a la movilidad de las artes escénicas no es posible para todas personas, sino que contiene en sus lógicas, elementos excluyentes en términos de: clase, género, realidades territoriales (centro-periferia), y ámbitos capacitistas (exclusión de personas con discapacidad).

“La movilidad no es para todos (...), es para los que cubren un cierto puntaje. Uno puede acceder a fondos regionales y no a los nacionales, Aquellos que tienen una educación formal, tienen premios, ya han estado en otros festivales... eso es un plus muy importante. Que, a su vez, pueden acceder a festivales por invitación, más allá que sean abiertos”.

Sobre la dificultad en el acceso según los territorios de procedencia, se explicita una diferencia sustancial entre los quienes viven en las zonas capitales de sus países, en comparación con quienes viven en otras ciudades diferentes a la capital o en zonas rurales. Esta posición centro-periferia es reconocida e indicada por los y las agentes y, nuevamente, es particularmente detallada por quienes no logran articular el acceso a recursos para la movilidad.

“La región Costa tiene como un divorcio con la región Sierra, porque como en la Región Sierra está la presidencia, y el poder político medular, y también está ahí el Ministerio de Cultura, entonces sucede que, simplemente dicen, bueno esto no está pensado para nosotros, entonces ni siquiera nos interesa participar, porque sabemos que no vamos a ganar, porque históricamente ha sido así, porque la capacidad de escritura académica de esta propuestas que tiene todas esta rugosidades no ha sido socializada con todas las regiones, si no que se dirige a un segmento del país”.

“Yo me posiciono en el cuestionamiento sobre quién escribe esas bases y quiénes pueden acceder, quiénes tienen las posibilidades académicas para acceder”

Existen diferencias adicionales en los determinantes para el acceso a los fondos de financiamiento dentro de las distintas disciplinas de las artes escénicas. Esto se observa en relación con el nivel de desarrollo de las disciplinas en cada uno de los países y en el entendido que no todas alcanzan los mismos niveles de profesionalización dentro de su sector. Pese a que esto se abordará más adelante, es relevante constatar que los niveles de profesionalización también inciden en las barreras que dificultan postular a los fondos disponibles.

b) Dificultades sobre cómo se estructuran los fondos

Se identifican dificultades asociadas a las características de los fondos de financiamiento para la movilidad, las que tienen que ver, en su mayoría, con lógicas administrativas. Entre estas lógicas se enmarca la duración de ejecución de los proyectos en un tiempo menor al que estos necesitan. Usualmente las miradas de desarrollo de proyectos, en organismos públicos, se estructuran sobre ciclos anuales, dificultando la proyección de los y las agentes en estrategias de largo aliento.

Se hace también, énfasis en la necesidad de que los financiamientos consideren categorías de continuidad de proyectos para procesos de mayor duración. Adicionalmente, se menciona que las categorías de financiamiento son demasiado segmentadas de acuerdo con tipos de movilidad lo que no se ajustan a las necesidades y actividades de desarrollo internacional de los proyectos.

A modo de ejemplo, existen fondos que permiten solo la circulación de obras, dejando fuera las opciones de movilizarse bajo otros paradigmas de trabajo. Por lo mismo, muchas veces son necesarios procesos de adaptabilidad de las creaciones, limitando o alterando los propósitos u objetivos principales del proyecto.

"Lamentablemente estos por los plazos de aplicabilidad, a veces implica mover recursos por otros lados, muchas veces propios. En ese sentido el presupuesto es fundamental".

"Muchas veces los fondos de circulación son segmentados y dirigidos a acciones específicas: son sólo para investigación, o sólo para residencia, o sólo para exhibición. Cubren un gasto y no otro".

Otro tema al respecto, son los criterios de selección y priorización de los fondos que existen en los países. Por una parte, se considera que estos criterios resultan excluyentes para artistas y gestores(as) emergentes. A su vez, se mencionan casos en los que tienen relevancia o ponderación ciertos criterios extra- artísticos. A modo de ejemplo, se nombra que algunos fondos requieren formalización de agentes, o implican deberes tributarios. Esto significa una dificultad para aquellos agentes con menor formalización de sus agrupaciones, presentando una barrera de ingreso a los fondos como herramienta de financiamiento.

"Hay requisitos que no tienen nada que ver con las artes, por ejemplo, si tienen su carnet de contribuyente al día, o si se pagó la patente municipal... una serie de documentación, que es un proceso engorroso y largo, que uno tiene que estar todo un día postulando, pero uno bueno lo hace, pero cuando piden estos otros requisitos hay una cantidad gigante de gente que no puede postular. No puedo participar, son requisitos que no tienen nada que ver con las artes escénicas además"

Sobre la estructura de los fondos, también se identifican gastos que no se consideran usualmente en las bases y que dificultan la movilidad para ciertas personas o tipos de proyecto. Por una parte, se mencionan los gastos relacionados a traducciones en sus diversas formas (del contenido artístico, de materiales de difusión, de portafolios o dossiers de artistas, sitios web, etc.).

Un punto particular en esto refiere a personas en situación de discapacidad donde no se contemplan traducciones o interpretaciones inclusivas, así como la posibilidad de contar con algunos elementos propios de accesibilidad.

Respecto a los honorarios de artistas, se menciona particularmente el formato de residencias, las que muchas veces no contemplan un pago formal por la experiencia de movilidad, si no solamente gastos de traslados o manutención.

“Las residencias no siempre son remuneradas a nivel de honorarios, o sea muchas veces es: aquí tienes el espacio, y tienes la técnica, y puedes hacer lo que quieras, y es como... sí, qué lindo, pero no me puedo ir un mes a un lugar a hacer cosas y dejar de recibir un ingreso.”

Además, si bien se expresa que algunos fondos han comenzado a considerar el costo de labores de cuidado en la movilidad, esto aún no es generalizado y debe considerarse como categoría de financiamiento por parte de las instituciones y organizaciones que estipulan las bases y modelos de los convocatorias o estímulos.

“Cuando se invitan compañías, por ejemplo, muchas veces sucede el problema de que quiero llevar a mi hija o hijo, porque está a mi cargo, y tienes que correr tú con los gastos, y eso también es muy extraño. ¿Cómo el lugar que te está convocando no va a tomar en consideración tu realidad?”

c) Lógicas paternalistas y de concursabilidad en el financiamiento

La concursabilidad es un problema, dado que instala relaciones de competencia que dificultan la colaboración entre los y las agentes. Del mismo modo, se señala que es un modelo que entrega recursos basado en estructuras de gestión y de elaboración de proyecto, lo que incide en una barrera para quienes no logran aún esta habilidad. Principalmente agentes de menor trayectoria.

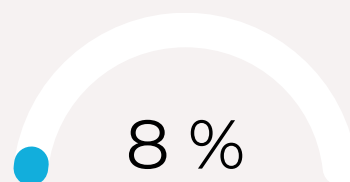
Del mismo modo, las estructuras concursables instalan la crítica sobre el paternalismo de los fondos por parte de los Estados. Se estipula que estos mecanismos de financiamiento generan una co-dependencia para existir, limitando el apoyo a otros procesos o herramientas de autogestión.

Si bien en estricto rigor las políticas sociales de un Estado paternalistas limitan la libertad de acción de las personas, interfiriendo sobre las bases de promoción propias del Estado de bienestar, los y las agentes se refieren a este término desde una construcción ideológica más específica. Dadas las conversaciones, el paternalismo involucra para este grupo la cohesión de un sistema de gestión distributivo, promovido por los Estados para avanzar en políticas de circulación donde la hegemonía de estas estructuras se ha consolidado de una forma tan robusta, que alternativas de autogestión, escindidas de las políticas del Estado, presentan una mayor dificultad.

A modo de contrapropuesta a este formato de distribución de recursos, se visualizan financiamientos para mecanismos que desarrollen herramientas para la sostenibilidad de agrupaciones y proyectos. La lógica paternalista, conlleva dentro de otras cosas, que la maduración de los proyectos no prospere en el tiempo y, por lo tanto, las trayectorias de las organizaciones y grupos resultan acotadas.

Otra dificultad en relación con la sostenibilidad de los proyectos es la escasa participación o asociación con privados para la movilidad de las artes escénicas. Pese a que se nombran algunas sugerencias de apoyos en modelos de mecenazgo, y que algunas de las personas indican mantener instancias de colaboración mediante espónsores, en general, dentro de los discursos de los agentes no se visualizan tópicos relevantes al respecto en el plano de la movilidad.

De acuerdo con la Consulta en línea un 8% de los agentes señala como principales apoyos a empresas o espónsores.



d) *La demanda es mayor que la oferta*

En todos los grupos se hace énfasis en la falta de financiamiento para la movilidad y de programas específicos para la profesionalización del sector en términos de gestión. Además, existe un diagnóstico generalizado sobre la reducción de presupuestos para estos fines por parte de instituciones públicas, incrementado post periodo de pandemia. En este sentido, se identifica una menor oferta de estímulos disponibles para la movilidad y, en consecuencia, un incremento en la demanda de agentes que buscan formas de financiarse. Muchas de las personas consultadas hacen referencia a el Programa de IBERESCENA como única posibilidad de financiamiento para la internacionalización de las artes escénicas.

"Hace un tiempo estábamos mejor en cuanto a los fondos y presupuestos, hoy estamos en un momento de retroceso de los fondos no da para pagar los pasajes".

Quienes programan, acuerdan sobre el alza del costo de pasajes aéreos como una problemática que se ha agudizado post pandemia, y en general realzan la importancia de este ítem para los procesos de movilidad. De esta manera, y en consecuencia a la carencia de financiamientos disponibles, se indica que los costos y la posibilidad de financiar los proyectos prevalecen, en ocasiones, como un elemento de mayor preponderancia que la misma propuesta artística. Así, la escasez de recursos incide directamente en los modelos curatoriales.

La reducción de financiamiento ha significado también un ejercicio de adaptabilidad de proyectos, al repensar la creación en función de los recursos disponibles y las posibilidades. Esto se ha traducido en una reducción de elencos, un aumento de propuestas unipersonales, búsqueda de nuevos lenguajes, simplificación de escenografía, entre otros.

"A partir de la pandemia, se dio un giro a los proyectos más unipersonales o en duplas, donde todos hacían de todo. En ese sentido, se achican los proyectos para generar sustentabilidad de los proyectos en el futuro".

"Hablando de la gestión, nuestro programa hizo un giro con la llegada de la pandemia, los artistas de todos los proyectos se volvieron performeces y dramaturgues. Esto le dio forma a los nuevos tiempos y todos [los proyectos] fueron unipersonales, muy ligeros para moverse, y lo pusimos en las bases, pusimos: sugerimos que trates de acotar tu proyecto para que tenga una vida más lógica en la realidad".

2) Falta de políticas culturales en torno a la movilidad y dificultades en los marcos legislativos y normativos

En general, se percibe debilidad en las políticas culturales respecto a la movilidad y el desarrollo de mercados de las artes escénicas. Quienes son expertos(as) de instituciones culturales, diagnostican dentro de las dificultades de la movilidad la falta de dirección y de objetivos concretos en torno al tema, lo que impacta y trae por consecuencia la ausencia de políticas (planes) definidas por parte de la mayoría de los Estados de los Países Miembros.

Un factor en contra de este proceso de planificación es la inestabilidad política de los territorios, en cuanto estas acciones dependen de voluntades de gobiernos, los que van cambiando, y por tanto los apoyos también se establecen de forma inestable. En ese sentido, se menciona como dificultad la falta de voluntad política y de comprensión de la potencialidad de la movilidad para el desarrollo de los países en sus distintos ámbitos, más allá del propio sector de las Artes Escénicas.

"La política más que sólo entregar fondos a los intereses personales de cada compañía, debiera integrar acciones que vayan al mediano y largo plazo: el acompañamiento estratégico, la evaluación y seguimiento, una vinculación coordinada con las otras instituciones del estado, democratizar el acceso para fondos y espacios, y no sólo a quienes tienen la capacidad de poder acceder".

Las políticas existentes se reducen al financiamiento (parcial y total) de proyectos para la movilidad por medio de estímulos o convocatorias que se concursan, pero carecen de líneas estratégicas y objetivos amplios hacia el fomento y fortalecimiento de la movilidad, que consideren acciones a mediano y largo plazo.

Existe, adicionalmente, una comprensión limitada sobre lo que significa la movilidad por parte de ciertas agencias de gobierno, reduciéndose muchas veces a giras de obras o proyectos. Parte de esto refiere a que, en ocasiones, los procesos de financiamiento público involucran agencias externas a los Ministerios o Departamentos de cultura, tales como relaciones internacionales, comerciales, u otras.

Por último, se menciona que, en algunos países, desde la institucionalidad cultural, se ha instalado una visión del desarrollo de las artes escénicas, donde la internacionalización pierde lugar y priorización frente a otras necesidades del desarrollo local, sin una comprensión integrada de los alcances y beneficios de este proceso para el desarrollo nacional e internacional. Se menciona, por parte de gestores(as) institucionales, que la falta de objetivos para la movilidad, y por tanto, de política pública, dificultan el diseño de los criterios de priorización para la entrega de financiamiento.

“Hay una comprensión que todavía no está socializada, o no está compartida, la de la internacionalización. Por ejemplo, se ha dicho que antes de internacionalizar las artes escénicas se debe ordenar la casa. Entonces se ve por separada la política de desarrollo de las artes escénicas, se ve por estamento, por separado y no se uno completo que incluye lo nacional, lo internacional, las residencias, etc.”

Se declara también una dificultad evidenciada por programadores(as) de expresar el valor y la dimensión de las artes escénicas en términos económicos para poder avanzar en la justificación y el entendimiento de la movilidad como un mercado para el trabajo. Este ejercicio resulta importante para aportar a la argumentación sobre la necesidad de políticas y planes de movilidad desde las instituciones públicas, así como también, para establecer relaciones con el sector privado.

“Uno de los desafíos es traducir el lenguaje económico. Hay una brecha entre las necesidades del sector, cómo se plantean y justificarlas para el sector más productivo-económico, sus particularidades.”

“Debiese ser identificado el mercado, puede ser que el mercado de las artes escénicas no está tan definido, pero hay que definir con quiénes y dónde vas a trabajar, porque desde ahí se pueden establecer relaciones de confianzas, se pueden hacer seguimientos y evaluaciones.”

Otra dificultad asociada a la fragilidad de las políticas públicas es la falta de acompañamiento, seguimiento y evaluación de proyectos y experiencias en torno a la movilidad. Así también, el registro y análisis de datos sobre agentes que se movilizan y sus circuitos. Esto último permitiría la visibilidad de los procesos y su impacto a nivel local, como también mejorar y contribuir a la construcción de planes y políticas acorde a las necesidades de sus agentes.

“La política cultural en torno a la internacionalización (...) debería considerar más allá de la entrega de fondos, es una articulación, porque lo que yo decía es que la política en la realidad está en la entrega de fondos a los intereses personales de cada compañía. Para que haya una política real de cultura o de exportación de las artes escénicas debiera justamente integrar acciones que vayan más a mediano y largo plazo. Como por ejemplo, el acompañamiento estratégico, una articulación con las otras instituciones del Estado, y un estudio de impacto o análisis sobre el regreso [de los agentes que circulan], o sea ir monitoreando, y democratizar el acceso a fondos.”

La burocracia institucional aparece nombrada también como una dificultad, donde se menciona que se establecen procesos largos y administrativos para conseguir apoyos que son muchas veces acotados. Esto, limita las posibilidades de la movilidad además de la dificultar la activación y el diálogo entre instituciones.

Por último, se menciona que las políticas públicas deben garantizar la democratización al acceso de financiamiento para la movilidad. Superando en parte, algunas de estas barreras nombradas.

3) Falta de información, redes y organización del sector

"Es necesario tener conocidos para poder salir a circular."

Existen distintos niveles mencionados en cuanto a la falta de información y la posibilidad de establecer redes de contactos y/o de colaboración, siendo ambos aspectos considerados fundamentales para lograr y desarrollar procesos de movilidad. Por una parte, quienes no han logrado circular o han circulado en menor medida, identifican como una de sus principales barreras el acceso a la información. En ese sentido, se menciona que esta carencia dificulta conocer mecanismos disponibles para apoyos, como también modalidades de convocatorias y formas para participar en festivales e instancias internacionales.

Se menciona también, específicamente, por parte quienes no han circulado internacionalmente, la dificultad de gestionar invitaciones por parte de festivales o contrapartes, situación necesaria para la obtención de recursos. De este modo, el desconocimiento de circuitos, posibilidades y sus formas de operar es mencionado como una dificultad principal para circular por más de la mitad de las personas que participaron de la Consulta (60%).

De esta forma, pertenecer a ciertas redes de contactos, o acceder a instancias de intercambio para trazar el camino hacia la movilidad de manera colaborativa, se vuelve inalcanzable para algunos(as), acusando a estos de ser círculos herméticos, basados muchas veces en la informalidad de los "amiguismos".

En cuanto a la redes, también se menciona por parte de los y las expertos(as) en producción logística, la falta de diálogo e instancias de coordinación y organización del sector, aparece así la necesidad de activación de redes sectoriales y gremiales, que presionen desde el sector cultural en pos de mejoras. Sobre este mismo tema, se agrega la necesidad crítica de involucrar a la comunidad y a otros sectores de la sociedad civil que apoyen estas demandas para el desarrollo de las artes escénicas y su internacionalización.

Otro elemento nombrado respecto a redes de trabajo es la falta de posicionamiento de agentes mediadores quienes se identifican como agentes de distribución. La falta de este rol en la cadena productiva, coarta las posibilidades de abrir redes de trabajo internacional.

"Me parece que para generar más apoyo de la comunidad, más posibilidades de que no sea solo una discusión metida dentro de nuestro mundillo, que sí que la sociedad pueda saber, pueda construir junto y entender esta importancia de la movilidad de las artes. (...) Para mí, es tan importante en cuanto la política de Estado, porque las políticas de Estado se construyen con mucha lucha organizada y para mi cualquier lucha organizada también hay que tener el apoyo de toda la sociedad, no solo del área."

"Y entonces, dar ese otro paso que es fundamental porque efectivamente nos fortalece, es desde afuera y del diálogo con otros artistas que nos envalentonamos y podemos plantear cosas, eso no está sucediendo."

Además, se menciona una problemática asociada al flujo de información y coordinación de instituciones que promueven la internacionalización dentro de los países y entre países, como son los Ministerios y los organismos de Relaciones y Comercio Exterior. Sobre este punto, se menciona la posibilidad de explicitar los criterios de priorización y los mecanismos para que esa información pueda ser mejor difundida. Nuevamente, existe una relación directa con medidas que organismos internacionales como IBERESCENA pueden promover en pos de la mejora de las informaciones de manera transversal.

"Además me parece importante que se intercambien entre la red, e IBERESCENA, que se pueda identificar en cada país cuáles son las prioridades necesidades en función de los espacios dónde se pueden montar espectáculos más grandes, dónde se puede viajar prioritariamente, porque hay dinámicas que favorecen la llegada de ciertos espectáculos."

Sobre lo anterior, se vuelve a develar la falta de análisis de datos que generar los países. La información es poder, y desde este punto de vista su levantamiento y distribución podría favorecer la toma de decisiones en cuanto a criterios de priorización, y formas de movilidad. Así mismo, otros organismos definen que esta información es clave en la construcción de argumentos estadísticos para valorizar servicios y el impacto de estos procesos en la economía y la vida social.

Los Países Miembros, se enfrentan así a retos a la hora de cuantificar y medir las relaciones de impacto. Usualmente, se carece de infraestructura estadística adecuada o mecanismos que permitan acceder a fuentes de datos potenciales.

Otras informaciones que no están disponibles refieren también a modelos y experiencias concretas de movilidad en distintos formatos y disciplinas artísticas, tales como cuestiones operacionales y prácticas de funciones. La visibilidad de estas experiencias y procesos, así como compartirlas entre agentes, podría orientar a grupos o artistas emergentes que requieren referencias y capacitaciones.

“Es una necesidad el compartir o tener una red de información más robusta para apoyarnos en el proceso de establecer valores.”

4) Dificultades asociadas a factores territoriales y estructurales

Se identifican brechas territoriales asociadas al nivel de desarrollo de las políticas públicas para la movilidad, principalmente entre aquellos países del continente americano respecto a España y Portugal. A su vez, también se identifica que los países de Centro América y el Caribe, se distancian de las condiciones de los países de Sudamérica.

Al interior de los Países Miembros existen diferencias entre las prácticas que definen el territorio geopolítico de aquello que determinamos como centros y periferias. Para las personas que viven en lugares distintos a las capitales de los países, se da de manera más dificultosa la movilidad internacional, identificándose una complicación en el acceso a la información y el desarrollo de redes de contacto con programadores(as), así como la generación de relaciones sostenidas con otras personas u organizaciones debido a la distancia física.

La movilidad por parte de artistas y agentes que viven en regiones distintas a las capitales está incorporada como proceso de la gestión de sus proyectos, debido a que la infraestructura disponible es reducida en sus localidades, existen también pocos espacios de exhibición y a su vez, la cantidad de funciones es menor a la que se puede tener en las zonas capitales (debido a la baja demanda de audiencias usualmente). Es por esto, que los y las agentes, deben movilizarse a otros lugares y espacios cercanos para hacer sostenible una temporada. En consecuencia, la movilidad se da mayoritariamente a nivel nacional, y no internacionalmente.

"Los accesos que hay para poder poner en marcha las circulaciones en nuestro país son desiguales. Cuando en la ciudad se extiende una temporada y se habla de 10 funciones, en la región (...) no da para más de dos. (...) Por eso, el estreno de una obra es siempre estreno y circulación al mismo tiempo."

"Me gustaría también relevar ciertas cosas que tienen que ver con las características geográficas en las cuales se desarrollan los trabajos, los accesos que hay para poder poner en marcha las circulaciones es desigual en nuestro país. (...) Cuando empieza la pregunta sobre la circulación es fundamental el contacto con programadores, pero muchas veces los festivales ya tienen ciertos acentos puestos en ciertas obras que le gustaría exhibir, donde muchas veces nosotros desde región no tenemos acceso a eso. [Si bien] tenemos acceso a tener la reunión con el programador, tenemos acceso a poder mostrarle nuestro trabajo en estas ruedas de negocio que generalmente se hacen (...) pero de ahí hay que el programador vaya, se siente en la butaca y puedas ver el trabajo, ha sido un trabajo imposible. A nivel nacional, todavía no podemos acceder a plataformas internacionales."

El problema de visados y tramitación de permisos para traslados es una dificultad que aparece dentro de las principales para el 19% de quienes contestan la Consulta. Al respecto, se debe considerar que este problema se agudiza para personas migrantes o provenientes de países de contextos políticos sociales complejos como Cuba y Venezuela.

"En mi grupo trabajamos con refugiados y con muchas personas que son de Cuba, entonces, por ejemplo, están ahora en Brasil y para hacer nuestro trabajo ahora que vamos a ir Argentina, no van a poder ir. Quizás un apoyo desde organizaciones internacionales para autorizar más días en otros países me parece que sería muy interesante."

Se identifica también una dificultad particular por la falta de normativa y regulación para la carga y traslados de escenografías. Esta es una dificultad para el 18% de quienes contestan la Consulta.

"Hay una ausencia de regulación brutal en todos los países de Iberoamérica (...) había muchas dificultades para cierto tipo de carga que eran detenidas en cada estación, de la camioneta o del avión, o de lo que fuera en donde estábamos, por el narcotráfico, entonces era muy complicado. Y en general el tema aduanas es algo que se viene tratando de trabajar con total rotundo fracaso."

5) La precarización y falta de profesionalización de las artes escénicas

El no reconocimiento y valoración de las artes escénicas como actividad laboral, y, por tanto, el sector como agente económico y como industria, así como la falta de desarrollo del ecosistema cultural en general, son razones y contextos para entender la precarización del rubro. Se menciona que entre los pilares de la precarización esta la falta de formalización del trabajo, la multiplicidad de tareas que realizan los agentes para llevar a cabo sus proyectos artísticos, y la falta de profesionalización.

Existiendo brechas entre las disciplinas artísticas, se menciona que aquellas personas dedicadas al circo presentan un nivel mayor de precarización y un menor nivel de profesionalización. Valga la pena dimensionar que esto refiere a los parámetros tradicionalmente entendidos como "profesionales", asumiendo que las realidades formativas son diversas y que en puntual el circo maneja una realidad de traspaso de conocimientos que contiene otras prácticas y premisas. Sin embargo, vale la pena nombrarnos puesto que el nivel de profesionalización en estas dinámicas está directamente asociado con la posibilidad de acercamiento a instituciones y a la obtención de financiamientos.

Como muchas personas no pueden vivir y trabajar exclusivamente de proyectos, mantienen otras relaciones laborales lo que dificulta las posibilidades de movilidad. Otros trabajos permanentes o esporádicos conllevan gestionar permisos, o renunciar a fuentes de ingresos para asumir la movilidad. Esto, pese de contar con financiamientos para la movilidad y circulación, es una barrera ya que el hecho de estar fuera del territorio propio implica costos extras asociados.

“Por lo menos acá pasa exactamente lo mismo en mi caso particular mi ingreso económico proviene de otro lado, entonces a la hora de poder presentarme un proyecto de residencia o de becas tengo que considerar siempre que pasa con mi ingreso económico.”

“Quería solo decir una cosa en relación esto que último que dijiste de la formalización que muchas veces, dentro de lo informal del trabajo, sucede que la invitación requiere que una pague los pasajes y luego te devuelven el dinero o este tipo de prácticas un poco más informales. Justamente a veces uno puede adelantar ese dinero y otras veces no puede ¿Qué pasa entonces? Totalmente, eso es una dificultad.”

La profesionalización es un tema y un debate que se instala en los discursos de quienes no han circulado. Se señala que la profesionalización no se determina solamente por los estudios, sino que también se da en la práctica y en la investigación de las disciplinas. Sin embargo, **se asocia la profesionalización a pertenecer a ciertos circuitos más reconocidos o que exhiben en espacios más formales, siendo este un grado y condición también para lograr la movilidad internacional.** Se menciona que la definición de "profesional" por parte de las políticas públicas y los organismos de Estado, aún no está clara y definida, y que resulta una limitante a la hora de poder promover proyectos y participar de becas o estímulos.

“Nos interesa, obviamente, el intercambio, el poder mostrar nuestro trabajo, conocer otras realidades de los hacedores de teatro en las diferentes comunidades. Eso me parece que es lo más importante. No lo manejamos desde un circuito profesional, porque creemos que no llegamos a las exigencias, que normalmente los circuitos profesionales exigen”.

“No sé si la palabra correcta que voy a decir es profesionalización dentro de las artes, pero [la internacionalización] es como si se tratase de un proceso, de un trabajo artístico, que ellos consideran a un nivel profesional, por así decirlo. (...) Capaz de repente, yo me considero profesional, pero que además te piden que te consideres emergente, pero si tenés más de 5 años, no eres emergente, eres profesional, pero no reúnes el puntaje ... porque no tienes tantos festivales internacionales, no tienes tantos premios internacionales, tantos reconocimientos. Entonces, también hay como caracterización dentro de lo que sería lo profesional y me parece a mí que eso es otra de las limitantes.”

“El fondo también preguntar qué es ser profesional, qué es no ser profesional. Justamente cuando hablamos que, en las artes escénicas, el tema de la formación, el tema de la experiencia, muchas veces como que se relativiza. Para mí, ser profesional es vivir para el teatro.”

6) Dificultades asociadas al género

Las dificultades asociadas al género de las personas en los procesos de movilidad muestran que aquellas desigualdades entre mujeres, hombres y personas de identidades sexo genéricas, que están presentes en la sociedad y que son propias de una realidad machista y patriarcal, tiene sus expresiones y repercusiones particulares en los procesos de movilidad. **El 12% del total de las mujeres que contestaron la consulta, consideran que su género ha significado una diferencia respecto a las dificultades de los procesos de movilidad. Este porcentaje, corresponde al doble para personas no binarias, trans y otras personas de la diversidad sexo genérica (24%).**

Gráfico N°14: Percepción de si su género a significado una diferencia respecto a las dificultades presentes en los procesos de movilidad según género.



Dentro de la Consulta, así como en los grupos de conversación, surgieron distintas dimensiones sobre las dificultades asociadas al género. **Entre estas, se encuentran en primer lugar una feminización de los roles dentro de las distintas disciplinas de las artes escénicas. De esta manera, se asocian más las funciones de mujeres a roles de índole administrativas, organizativas y también asociado a roles de cuidado dentro de lo laboral.** Esto a la vez, que, en cargos y funciones directivas, se evidencia mayor presencia de hombres, junto con la percepción de menores impedimentos y exigencias para el desarrollo de su trabajo, en comparación a las mujeres.

“La mayoría de los gestores culturales invitados a los mercados, festivales y ferias son hombres, y no se reconoce el potencial de las mujeres en este tipo de encuentros y sobre todo en el ámbito cultural de Iberoamérica.”

“Las mujeres lo tenemos más difícil por el hecho de serlo. Nos cuesta más liderar nuestros proyectos y que nuestra trayectoria se valore de la misma manera que ocurre con los hombres. Afortunadamente, parece estar cambiando. Pero en la mayoría de las ocasiones, competimos con proyectos liderados por hombres que han tenido más posibilidades y facilidades de trabajo que nosotras.”

“Todavía sigue habiendo brecha salarial en las contrataciones de varones y mujeres y hay más espacios para directores varones que mujeres en festivales y teatros oficiales en el mundo.”

Además, está presente en los discursos, que, si bien se ha avanzado en temas de género en el sector durante los últimos años, existe aún una invisibilidad del trabajo de las mujeres y puntualmente de la interseccionalidad de mujeres lesbianas. Se agrega a esto la estigmatización de las comunidades de la diversidad sexo-genéricas.

“La comunidad LGTBIQ+ está estigmatizada a nivel artístico y cultural en Iberoamérica, los espacios son súper cerrados”

“Y como directora lesbiana también estoy conectada con los movimientos Queer LGBTI, pero de todas maneras siempre hay una invisibilización sobre el tema mujeres y artistas lesbianas. En los comienzos, me parece interesante señalarlo, para mi generación fue un tema sumamente difícil.”

Uno de los temas más mencionados, respecta a la maternidad. Se plantea por parte de las agentes que, según las posibilidades existentes hoy para la movilidad internacional, ésta se hace incompatible con la maternidad y las labores de cuidado.

Esto ocurre debido a dos razones principalmente: por una parte, no se considera en el financiamiento de los proyectos, costos asociados a la movilidad de hijos, hijas y cuidadores (padres). Por otra, tampoco se consideran las condiciones necesarias por parte de festivales o contrapartes que receptionan a quienes deben viajar con sus familias (condiciones estructurales).

Esto tiene dos consecuencias: o las mujeres se restan de la movilidad, o, si tienen los recursos para hacerlo, deben costear este gasto ellas mismas. Ambas realidades repercuten directamente en su proyección y desarrollo profesional, y en incrementar la brecha económica ya existe en el sector entre mujeres y hombres.

“Soy madre, me he distanciado hace varios años de las posibilidades de residencias, congresos, etc. a los que si postulara podría ser seleccionada seguramente. No puedo separarme un mes de mis hijos pequeños”.

“En mi caso soy madre de una niña pequeña y mis compañeras también son madres y casi ningún festival tiene en cuenta la necesidad de viajar con nuestras personas a cargo y acompañantes por lo cual viajan los varones quienes no tienen culpa de dejar a sus familias ya que está socialmente aceptado que es su trabajo, mientras para la mujer, es una egoísta por priorizar su carrera”.

Se plantea como un avance el sistema de cuotas de género por parte de las instituciones y organizaciones, sin embargo, se levanta una mirada crítica en cuanto este mecanismo también homogeniza. **Se declara que, para avanzar en democratizar el acceso de manera equitativa, no basta con políticas de cuotas, sino que es necesaria una comprensión que considere la diversidad de contextos de producción y sus necesidades.**

Esto aplica tanto para las exigencias en convocatorias, que resultan excluyentes al ser generales e iguales para todas las personas, sin ser en esta dimensión todas las personas iguales, así como también aplica para las condiciones ofrecidas por contrapartes en los procesos de movilidad (festivales, espacios de exhibición, por ejemplo) referente a infraestructura, requisitos administrativos, financiamiento, composición de los equipos de trabajo, tiempos de ejecución, en términos idiomáticos, etc.

Se hace necesario entonces, considerar un enfoque interseccional en el análisis de las dificultades para la movilidad, como también de las propuestas para avanzar en disminuir las brechas de género.

“En todos los sentidos, es difícil presentarse como una artista mujer, negra y capaz de obrar un sin fin de ideas para la creación de una escena, más cuando quienes están al mando de las necesidades que uno requiere son personas hombre”.

“Hay un factor interseccional (...) está el tema de lo étnico, y que en general siempre somos mujeres blancas... el cruce género y etnia, pueblos originarios, poblaciones afro, es algo que a mí me parece fundamental, y también atravesarlo de manera interseccional con el tema discapacidad porque además de esto si tu sos una mujer afro y con una discapacidad pasas a ser absolutamente invisible”.

“El discurso que se transmite es que vienen feministas, gente de todas partes, y de alguna manera, se pone a quienes participan en las mismas condiciones y hay gente que viene de lugares de contextos muy peligrosos, de contextos económicos difíciles. También estas intersecciones que recién mencionaban, de raza, de clase, etcétera... entonces yo como agente que invita no puedo poner a todo invitado en el mismo contexto”.

Por otra parte, se debe considerar también, que artistas que abordan temáticas de género como el feminismo y la diversidad desde el activismo, tienen lógicas colectivas de trabajo que muchas veces son incompatibles con las convocatorias de residencias y de festivales, por la cantidad de personas que deben incorporar los proyectos.

“Una dimensión de género para nosotras al menos, es que muchas veces están pensadas [las convocatorias] para artistas que van a trabajar solas o solos, se convoca a un artista, y muchas veces sobre todo en colectivos feministas como el nuestro trabajamos en colectividad, entonces nos pasa mucho que en esas convocatorias no quedamos, o sea, no podemos entrar porque somos grupos, somos grupos de personas. Me parece que se da bastante entre mujeres y disidencias esta idea de trabajar en colectivo (...) al menos acá desde el sur está pasando mucho.”

Aparece otro tema en torno a las dificultades, y que aborda la relación al tema de género por parte de festivales e hitos programáticos. Este se critica por caer en una mirada superficial de la problemática, y en la óptica de las agentes, muchas veces se observa como utilitaria y asociada a la idea de extractivismo cultural de los discursos y estéticas. Se menciona que un abordaje más profundo, sobre todo por países que tienen mayores recursos y políticas más robustas de movilidad, sería un acompañamiento o apoyo sostenido a artistas que investigan y difunden contenido sobre género y diversidad.

“Hay unas ciertas lógicas de programación estando en residencias, en festivales, en otro tipo de espacios donde se van buscando ciertos grupos que se ponen de moda. Y entonces se programan cosas porque es correcto. No es que no haya que programarlas, pero no hay un trabajo en profundidad para que ciertos grupos puedan construir una carrera, nosotros dentro de todos somos mujeres que hemos podido tener una carrera, o la estamos teniendo, pero hay otras que ni siquiera llegan”.

“Al menos nosotras hemos teníamos tenido esa sensación en algunos espacios, como esta idea de extractivismo, pensando en cumplir esa cuota, algo como es el tema del año del festival X es de los feminismos, entonces un poco todo se trata de eso, o es de las disidencias sexuales, y un poco están quienes más podrían representar esa temática (...) Entonces quizá a veces queda un poco esa idea de extractivismo o como que tomar estos discursos, estas estéticas. (...) Entonces quizás pensar cómo se podría apoyar el trabajo de estas personas que están produciendo esos contenidos, más allá de solamente programarlo en el año en que corresponde con la temática, pensar en cómo podríamos ayudar de alguna manera a sostener que ese trabajo se siga realizando”.

Por último, se menciona que en las artes escénicas existe una exigencia a tener cuerpos hegemónicos, desde las escuelas de formación hasta en el campo laboral, lo que es mucho más marcado para las mujeres, teniendo como consecuencia la exclusión en proyectos, por aspecto físico y por edad, sobre todo en la disciplina de la danza.

7. Dificultades en relación con la accesibilidad de personas en situación de discapacidad

Entre algunos grupos que fueron abordados de forma específica para el análisis, están las personas en situación de discapacidad. Entre los problemas medulares respecto este segmento, se observa la falta de conocimiento sobre el tema en el campo de las artes escénicas y la invisibilidad por parte de la sociedad en general, incluyendo las instituciones y las políticas públicas. Frente a esto, se plantea la sensibilización como estrategia, donde las artes juegan un rol fundamental y social más allá de lo artístico.

De esta manera, se expresa en discursos que las acciones de sensibilización y visibilidad se deben empujar, en primer lugar, desde las mismas personas interesadas en avanzar hacia la accesibilidad, esperando así una reacción en el entorno, en el campo de las artes escénicas, para establecer diálogos con las instituciones y el Estado. Las personas con discapacidad que participaron del grupo de discusión sobre el tema mencionan que la discapacidad incomoda, pero es justamente esa provocación la que dispara la reflexión en los espacios.

Existe la necesidad de generar una mayor demanda respecto a proyectos accesibles, de desarrollar un mercado que incluya corredores internacionales.

Para llevar a cabo esto, se considera necesario empezar por crear espacios de encuentro y de organización entre los y las mismos(as) agentes y artistas con discapacidad o personas que trabajen abordando esta temática. Además, quienes generen estas acciones o estrategias, debiesen ser principalmente agencias y organizaciones del Estado.

“Me parece que las dificultades es el no conocer y el no generar espacios de sensibilización. Esto que decís vos de proponer espacios de formación o de intercambio, me parece que es realmente importante como precuela para poder llevar a cabo, hasta podría pensar, un corredor de artistas o de obras con discapacidad.”

La infraestructura y las condiciones no accesibles de los espacios es una dificultad presente en los procesos de movilidad. Estos espacios, en su mayoría, no son adaptados con antelación a la llegada de artistas y agentes con discapacidad y por lo general, los problemas son develados en el momento, surgiendo complicaciones evitables y roces. Sobre los espacios, se menciona además la necesidad de fiscalización en materias de accesibilidad.

“Creo que es importante que el Estado o algún otro grupo ajeno al Estado pero que trabaje vinculado con personas con discapacidad fiscalice los espacios: que haya una fiscalización de accesibilidad de espacio. ¡Que haya un baño accesible!”

Otro punto importante es que el financiamiento de los proyectos artísticos en los que participan personas con discapacidad deben contemplar ciertos ítems para su desarrollo, ya que - de no estar incluidos -, deben ser costeados por estas mismas, aumentando las brechas para su participación.

Sobre este tema, se debe costear en el equipo una persona de asistencia por cada persona que lo necesite. Este rol, por lo general y por las condiciones que existen hoy en día, lo debe cumplir otra persona de la agrupación, que a la vez ya tiene otras tareas. Este problema se resuelve en la marcha, en lo que se identifica como la multi función de los integrantes de las agrupaciones para abaratar costos y lograr el objetivo de la circulación de proyectos, resultando así nuevamente en precarización del trabajo.

No acondicionan el piso donde se va a ensayar, no acondicionan con una rampa, no se lleva a “upa” ni al microfonista, ni al sonidista, ni al iluminador, como para que vaya al baño, o coma, o que vaya a ensayar. Reconocer las necesidades de los nuevos agentes es necesario para que la propuesta se pueda llevar a cabo, al igual que contar con partidas presupuestarias destinadas para ello”

“Poder contar con recursos y financiamiento para que las obras puedan circular, concretarse con todo lo que se conlleva las nuevas labores necesarias para que esto se lleve a cabo y no auto precarizarnos, donde el intérprete tiene que ser además asistente”.

Además, se debe considerar que los tiempos de todos los procesos de creación y de la movilidad son más lentos dadas múltiples variables. Este, a veces, se presenta como una dificultad con las contrapartes programáticas y productores al afrontar tiempos de ensayos, residencias y montajes.

“Los productores, por ejemplo, miran la discapacidad desde el conocimiento, porque ellos sienten que contratar a una persona con discapacidad es un problema. Hay que tomar conciencia y aprender a cambiar la lógica de los tiempos, por ejemplo, los procesos son más lentos y muchas veces nos hace parar un poco, y cuando lo entiendes, es hasta saludable”.

Se hace una crítica abierta también sobre la palabra inclusión, ya que las acciones difícilmente pueden incluir a todas las personas, y muchas veces es usada desde el marketing o propone una reflexión vacía de contenidos. La mirada inclusiva se asocia a instancias “especiales”, y lo que se busca es que las personas y artistas con discapacidad puedan acceder a todos los espacios, no solo a los inclusivos. Frente a esto se propone una mirada con foco en la singularidad.

“No hacer cosas especiales sino universalmente accesibles, que los espacios institucionales y formales puedan pensar en el intercambio y puesta en común entre los artistas, creadores, centros culturales, etc.”

“Lo que hablaban antes de la palabra inclusión, yo la detesto con todo mi ser. Me carga cuando me meten en charla con conversatorios o en obras inclusivas. Y como digo, no, no es inclusivo lo que yo hago. Porque no estoy trabajando con género, por ejemplo. No estoy trabajando con pueblos originarios. Por lo tanto, mi proyecto no es inclusivo. Lo siento. Es accesible para ciertos grupos. Pero me parece que la palabra inclusiva, además de que no me gusta, es muy inabarcable. Es muy ambicioso”.

“Creo que la palabra inclusiva no me acomoda mucho, para mí tiene que ver con hacerse parte de la singularidad. La palabra inclusión es muy linda, pero si se usa como marketing para diferenciarnos, termina por vaciar los proyectos de ternura, de amor”.

Performance de Pintura Mural y Movimiento por el Colectivo Tac Tic. España. 5º Festival Internacional Nómada. El Salvador, 2021.
Fotografía: Fernando Ardón.



HALLAZGOS Y RECOMENDACIONES

El futuro de la Movilidad

Hallazgos

A lo largo del presente estudio, diversos hallazgos fueron contextualizados entre las conversaciones y datos estadísticos de la Consulta participativa:

01

Los impactos del Covid-19

No parece novedad dimensionar que el COVID 19 y el cierre del campo cultural, produjo un estado de retroceso para las artes en general y, en puntual, para las artes escénicas y su desarrollo. Sin embargo, bajo consecuencia de la pandemia y en yuxtaposición a otros elementos económicos, los agentes observan modificaciones artísticas que aún no tienen parámetros de medición y que se identifican como realidades post pandémicas. Entre otras, se nombra la necesidad de modificar o crear con menores recursos, estructurar y diseñar instancias creativas más volubles y trasladables.

02

Festivales y mercados, los circuitos deseados

Los festivales y sus estructuras de trabajo y relación resultan pieza clave en la movilidad de los y las agentes, independientemente del grado de movilidad en el que se encuentren. En cierta medida, se valoran estas instancias como espacios de encuentro, de entramado de redes y de contactos con programadores(as) u otras redes.

Donde sí se encuentran diferenciaciones que refieren a los grados de experiencia y trayectoria en la movilidad, es en la forma de acceso y de contacto para ser partícipes de estas plataformas. Quienes aún no consiguen procesos de internacionalización siguen viendo en el dossier o portafolio de trabajo un instrumento válido para promover el trabajo, mientras que aquellas personas más experimentadas van dando más preponderancia a instancias donde puedan ser vistos sus trabajos en vivo.

03

La relevancia de agentes comunitarios y de la sociedad civil

Las organizaciones de la sociedad civil y los circuitos de arte comunitario aparecen como espacios y plataformas relevantes para la consolidación de redes e intercambios.

A modo de ejemplo, se abren estos circuitos como espacios alternativos (no en términos de vanguardia) sino como alternativa a las plataformas e instancias como festivales o mercados, donde el acceso parece estar limitado a grupos específicos.

04

La movilidad es un trabajo

Parece evidente, pero es preciso constatar entre los hallazgos que la movilidad es un sistema que permite el flujo de economías, y que logra posicionarse en el contexto de las industrias culturales o creativas.

Para algunas personas, esto determina estructuras muy importantes en el campo del reconocimiento económico y la sostenibilidad de su trabajo.

05

Sociabilidad y amistad como elemento dual

Los espacios de sociabilidad, de trabajo en red y de estrategias que se fortalecen mediante el proceso de confianza y relaciones interpersonales entre agentes, es un punto de conflicto sobre el cual es preciso ahondar.

Para quienes son más experimentados(as) en movilidad, así como para las personas que parecen pertenecer a un determinado circuito o estatus quo – independiente de cómo éste se defina –, los procesos de sociabilidad no solo son preferibles, sino que además son utilizados como estrategia de trabajo. Se valora la posibilidad de ampliar procesos, en continuidad con aquellas personas con quienes que se encuentra familiaridad.

Por el contrario, para los y las agentes con menos acceso a redes de contacto, o que por algún motivo perciben estar fuera de este círculo de trabajo, la sociabilidad es percibida como una barrera y un elemento de exclusión. En cierta medida, esto promueve miradas de trabajo únicas y determinadas por estas relaciones, impidiendo la diversificación del ecosistema, o el posicionamiento de aquellas agrupaciones más emergentes.

06

Ver para creer, ver para comprar

Cuando hablamos de productos o bienes, visualizar y experimentar la obra de danza, teatro o circo, parece ser un hito crítico en el proceso de la movilidad.

Las personas a cargo de la programación o de conformar modelos curatoriales estipulan en la conversación que este es un proceso especialmente relevante en los contextos y criterios de selección. En parte, pues uno de los descubrimientos de este informe es que las obras y los contenidos artísticos no son solamente productos estéticos, si no que implican una carga en su dimensión simbólica y territorial. Entre las labores de alguien que programa, esta entender este contexto y ver como se traslapa a su realidad y sus públicos.

07

Visados

Los procesos de visados y de trabajo transfronterizos tienen un gran peso en las métricas internacionales al momento de evaluar exportaciones e importaciones. La falta de apoyos y las barreras legales que muchos deben sortear, es un ítem de preocupación a nivel internacional de gran importancia.

Dentro del Espacio Cultural Iberoamericano, existen principalmente limitaciones asociadas a algunos países que presentan estructuras y modelos políticos de un mayor control como Cuba. Asimismo, algunos Países Miembros declaran una carencia de tratados o acuerdos internacionales específicos para la movilidad de artistas desde Iberoamérica. Esta es una estrategia donde se espera que IBERESCENA pueda contribuir desde una perspectiva más activa.

Aún así, las visas de trabajo no resultan un factor crítico entre los elementos a abordar. Una de las posibles respuestas, corresponde a los altos grados de informalidad que aun prevalecen en nuestro ecosistema y que, potencialmente, pueden estar invisibilizando la envergadura de esta problemática.

08

El lenguaje, el idioma

Las barreras idiomáticas fueron solamente referenciadas de manera transversal por aquellos agentes que pertenecen a Brasil o Portugal. Sin embargo, no demarcaron un alto grado de dificultad o eje particular de referencia.

Respecto a lenguas, no se identificaron referencias a lenguas indígenas, dado probablemente que, a nivel estadístico en la Consulta, los y las agentes y artistas de procedencia indígena tuvieron una menor participación. Uno de los motivos para esto, viene a constatar que la Consulta en línea como proceso metodológico resulta en sí mismo, un mecanismo excluyente. Se presume que realidades como la conectividad a internet o la manera en la cual se generan las comunicaciones en redes sociales, son instancias que inciden en poder llegar a una mayor cantidad de respuestas en este segmento.

Por último, otro factor a observar es que los y las agentes del Espacio Cultural Iberoamericano, no están participando activamente de mercados en países de habla inglesa, tales como Canadá o Estados Unidos. Esto es un factor observable y analizable en futuros espacios de diagnóstico, así como oportunidades latentes de trabajo colaborativo.

09

Algunas diferencias: perspectivas de cada territorio

Existen algunas diferencias y problemáticas detectadas que presentan un modelo de diferenciación entre países del continente americano y aquellos del continente europeo.

En puntual, se especifica el problema de la ecología y los modelos de desarrollo sostenibles en el plano medioambiental. Si bien es un punto que se reconoce en los discursos asociados a la reflexión actual de la movilidad, es posible observar que esta es una preocupación principalmente a nivel de mercados y agentes en Europa. El continente americano reconoce la urgencia de políticas medioambientales, sin embargo, en relación con otras realidades esta parece ser una discusión postergada en relación con el financiamiento y otras discusiones sobre las políticas culturales.

10

¿Dónde están los públicos?

Las audiencias, o públicos, son los grandes agentes invisibles en el proceso de la movilidad. Si bien se nombran excepcionalmente, esto es sólo en dos grupos: aquellos que declaran una alta trayectoria en movilidad y algunos de quienes se dedican a la programación.

Llama la atención que, si dispusiéramos un mapa de agentes, las audiencias estarían en una dimensión que tiene bajos niveles de influencia sobre el proceso. Esto parece poco coherente desde la mirada de las estrategias focalizadas de trabajo con territorios o temáticas, así como el énfasis en procesos de desarrollo comunitario.

Los públicos, son participantes que pueden apoyar procesos de vinculación con otros sectores, agentes de la sociedad civil y la inclusión de privados. Por lo tanto, resulta evidente el lograr sumarles en la dimensión de trabajo para la movilidad.

11

El mundo privado, el mundo comercial

Otros ausentes en las conversaciones respecto a la movilidad y circulación internacional parecen ser quienes participan del sector privado, grupos que son escasamente nombrados entre los discursos y las narrativas del análisis.

Los modelos de internacionalización son un campo de acción donde entran en tensión agentes creativos y públicos. Se recalca el interés y la estrecha relación que los Ministerios y agencias de Estados deben tener frente a estos procesos, pero no son nombrados los privados como parte fundamental de las lógicas y balances sobre el ejercicio de la política pública.

La relación más crítica en este sentido se presenta con los espacios de exhibición, como las salas donde se desarrolla el trabajo de los y las artistas, así como con las aerolíneas, empresas de las que dependen los costos y las posibilidades de traslados.

12

La importancia de los cuidados

La relevancia de los problemas de género se plasmó en el informe en aquellos contextos donde aparece de forma discursiva una importancia en los temas de cuidados y conciliación familiar.

Entre aquellas agentes que responden en la Consulta que el género sí es un problema al momento de establecer parámetros de movilidad, encontramos principalmente a mujeres quienes indican en específico la barrera de la maternidad.

No solamente esta dimensión de cuidados fue abordada, sino también respecto a otras personas que requieren moverse de forma transfronteriza acompañadas, donde se señala a personas mayores y agentes con movilidad reducida u otro tipo de discapacidad.

Usualmente los mecanismos existentes de financiamiento no estipulan ni contemplan estas realidades, resultando en que sean las personas quienes deban cubrirlos mediante trabajo de la misma compañía o colectivo, o invirtiendo parte de los recursos económicos pactados en el mismo proyecto.

13

Lógicas de reproducción de desigualdades

Entre las personas consultadas aparece la siguiente frase: "La movilidad no es para todos ¿Para quién es la movilidad?"

Bajo esta premisa aparece uno de los hallazgos más relevantes en esta investigación y que refiere a cómo las lógicas de trabajo en la movilidad de las artes escénicas reproducen patrones de desigualdad social y estructural.

Esto refiere a que a lo largo del proceso de diagnóstico, se han ejemplificado elementos y experiencias que dan cuenta de modelos de discriminación en el trabajo de la movilidad de agentes dados por género, lógicas de clase, realidades territoriales, componentes culturales, identidades raciales o étnicas.

Esta reproducción de desequilibrios se ejerce en diversos planos del proceso de la movilidad: desde la selección y la conformación de redes, las dinámicas de la información, los procesos de postulación a fondos o estímulos que debieran ser democráticos en su acceso, e inclusive en las dinámicas y relaciones entre los mismos agentes.

En parte, la mayor cantidad de problemas expresados por los y las agentes que aún no logran internacionalizar su trabajo, están vinculados con estructuras patriarcales, hegemónicas o - como algunos revelan en la conversación - extractivistas.

No se nombran conceptos como la descolonización, preceptos que sí tienen asidero en las conversaciones de la movilidad internacional, pero que, al menos en este contexto, no fueron explícitamente declarados.

Recomendaciones

Algunas recomendaciones para abordar procesos de mejora en la movilidad de las Artes Escénicas Iberoamericanas.

01

Los productos deben ser vistos

En la ruta y demarcación de los procesos de movilidad, al menos aquellos que son atinentes a la circulación de obras, es imprescindible involucrar a compradores y programadores en la visualización directa del producto. Por ende, se recomienda desarrollar inversiones más consistentes y robustas en el ejercicio movilidad de estos agentes, focalizando estrategias que diversifiquen la opción de redes y que por sobre todo, los y las vincule a circuitos más emergentes.

Del mismo modo, se sugiere la innovación y la promoción de estructuras y modelos de *showcases*, festivales o mercados donde las personas no sólo puedan encontrarse, sino además ver y experimentar los procesos creativos de primera mano.

02

Desarrollo de información, datos y seguimiento para la movilidad

Las mejoras de procesos en la movilidad para las Artes Escénicas Iberoamericanas, requieren de estructuras y financiamientos permanentes para estudios, seguimientos, y levantamiento de datos estadísticos.

Estos datos, a su vez, deben mantener miradas transversales y longitudinales (para ser medidos en el tiempo e indicar variaciones) al mismo tiempo que deben permitir instancias y marcos comparativos entre países.

03

Capacitar más y mejor

Se recomienda ampliar espacios e instancias de capacitación en internacionalización en contextos de producción y gestión.

Esto no solamente implica más oportunidades de capacitación, sino también procesos nuevos y con estructuras más atinentes a la realidad de los contextos de la internacionalización. Una recomendación implica exponer modelos y donde se comparta la experiencia entre los y las agentes involucrados. Instancias donde las informaciones puedan tener una metodología de traspaso experiencial y que inviten a la reflexión y la generación de conocimientos en el área de los y las involucrados(as). Se pueden seguir promoviendo instancias de manuales o talleres, sin embargo, se sugiere reforzar campos de transferencia de conocimiento basados en modelos de estudio de casos.

04

Otras miradas de lo "profesional"

Estructuras y definiciones de lo "profesional" aún son poco claras para la mayoría de las personas del campo de las Artes Escénicas Iberoamericanas. En puntual, para quienes se encuentran en un estado emergente o que tienen poca experiencia en procesos de movilidad. Lo profesional, no necesariamente define la trayectoria, sino que adiciona otros elementos, limitando la estructuración de circuitos.

El término es difuso y, por lo mismo, se presenta como una barrera para el ejercicio de redes y para la consolidación de estructuras de postulaciones o convocatorias a fondos y estímulos. Es importante que los modelos que impliquen procesos de convocatorias abiertas (financiamientos o selección de festivales, entre otros) definan con la mayor claridad posible su mirada de profesionalización, al mismo tiempo que disminuyan los criterios que presenten barreras de formalidad y burocracia. Esto resulta un paso necesario si el deseo está puesto en lograr una mayor diversificación.

05

Más redes y con nuevos(as) amigos(as)

Si bien la promoción y el incentivo de redes es una recomendación permanente en nuestro ecosistema, se sugiere que las formas de establecer estos procesos y de incentivarlos apunten a lógicas nuevas en cuanto a territorios y agentes.

Existe una dimensión de trabajo entre círculos pre establecidos con dinámicas de sociabilidad que es necesario romper y diversificar. Se deben buscar estructuras y potenciar nuevos financiamientos, en proyectos que tiendan a abrir nuevos mercados, a apostar por nuevas relaciones de trabajo o que contengan miradas interdisciplinarias.

No se debe perder de vista la continuidad de otros procesos y mercados, ya que no es un reemplazo de las redes existentes que son efectivas en cuanto a lazos afectivos, se proponen así, acciones adicionales que deben sumar a las conversaciones y el diálogo.

06

Equiparar balances entre países

Frente a los temas y estructuras de desigualdad que aparecen como hallazgo de este informe, se abre la necesidad de tener ópticas más transversales que permitan la colaboración entre Países Miembros.

Se observa y se declaran diferencias económicas, políticas y estructurales dentro del Espacio Cultural Iberoamericano, las cuales deben ser consideradas en el diseño y los mecanismos de financiamiento o programas específicos de trabajo o vinculación.

Esta misma lógica, impulsa a la conversación sobre la creación de nuevos programas específicos que orienten grados de priorización por tipos de circuitos, trayectorias, géneros o disciplinas, entre otros.

07

Formalizar redes con nuevos sectores productivos

Ninguno de los 17 Países Miembros del Programa IBERESCENA supera el 21% de aportes privados para el desarrollo de la movilidad. De este modo, se sugiere establecer programas, investigaciones, o espacios de reflexión colectiva en el contexto de fortalecer procesos de economía creativa para incorporar a nuevos sectores productivos.

Se deben abrir procesos de innovación que permitan dialogar en conjunto con estos aliados estratégicos y/o firmas de convenios entre agentes públicos y privados para ampliar acciones de participación en las estructuras de movilidad internacional.

08

Activismos

Muchos nombran dinámicas de activismo social y político que permiten permear en las discusiones de desarrollo de la política pública y la realidad cultural de sus propios países.

Estas instancias son células de trabajo que no están formalizadas como redes internacionales, donde organizaciones como IBERESCENA pueden prestar acompañamiento a campos de defensa y promoción de la movilidad en conjunto con artistas y agentes de la sociedad civil entre otros.

Existen diversos modelos y ejemplos organizacionales que entienden y declaran el activismo como una estrategia clave para la promoción de las artes y la movilidad internacional, desde los paradigmas del derecho no deben estar excluidas de éstos. Los procesos de activismo resultan también en instancias de visibilidad para la actividad cultural entre los públicos, siendo esta una manera de incluir la participación de éstos en una escala más participativa.

09

Empoderamiento y no paternalismo

Se sugiere, entre las recomendaciones a los Países Miembros que cuentan con líneas de financiamiento para la movilidad, considerar criterios que incorporen un enfoque de género y de interseccionalidad, pero no desde estructuras paternalistas que incorporen solamente cuotas de visibilidad y participación.

Esto quiere decir que tanto los recursos, como los requisitos para la selección, tengan en cuenta contextos de producción diversos y realidades asociadas a las características socio-culturales y económicas de ciertos grupos que son desplazados del estatus quo.

Esto debe estar pensado desde el diseño de los programas, e incorporar a las comunidades y sus voces en los procesos de una manera inclusiva. Del mismo modo, se deben sumar líneas de acción que puedan tener consistencia y permanencia en el tiempo, que incidan en definiciones de la política pública y que logren romper las barreras de la exclusión.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

Bashiron Mendolicchio, H. (2013). Art and Mobility: an introduction, Interartive 5. <https://artmobility.interartive.org/art-and-mobility-editorial>

Colbert, F., & Cuadrado, M. (2013). Marketing para las Artes. Editorial Ariel. Buenos Aires.

Farinha, Cristina. (2012). BOUND TO MOBILITY: The building up of a performing arts community in the European Union. (Disertación Tesis Doctoral) Universidad de Oporto.

IBERESCENA. (s.f.) Origen y Objetivos. <http://www.iberescena.org/institucional/que-es-iberescena>

López, P., & Kalawski, A. (2012). Programación Teatral, Libertad y Silencio. Editorial Oso Liebre.

On the Move. (s.f). Cultural Mobility. 6 de enero 2023. Disponible en <https://on-the-move.org/about/cultural-mobility>

On The Move. (2019). Mobility Scheme for Artists and Culture Professionals in Creative Europe countries i-Portunus Operational Study. https://on-the-move.org/sites/default/files/library/2023-03/OTM_iportunus-operational-study_2019.pdf

Teatron (s.f.) De Lazaro Rodríguez a Jérôme Bel. Carta abierta. <http://www.teatron.com/txalotoloza/blog/2021/02/25/de-lazaro-rodriguez-a-jerome-bel-carta-abierta/>

UNCTAD. (2022). Perspectivas de la Economía Creativa 2022. <https://unctad.org/es/publication/perspectivas-de-la-economia-creativa-2022>

UNESCO. (1980). Recomendación de 1980 relativa a la condición del artista. <https://es.unesco.org/creativity/governance/1980-recommendation>

Bibliografía

UNESCO (2010). Informe Artists Moving & Learning. Proyecto (143380-LLP-2008-BE-KA1-KA1SCR (2008-3601).

https://www.researchgate.net/publication/50382781_Artists_Moving_Learning_European_Report

UNESCO. (2022). RE | PENSAR LAS POLÍTICAS PARA LA CREATIVIDAD: Plantear la cultura como un bien público global.

https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380498_spa

Urry, J. (2000). *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*. London: Routledg.

