

**DIPLOMACIA CULTURAL EN MOVIMIENTO:
ARTES VIVAS, MOVILIDAD ARTÍSTICA GLOBAL Y ACTORES NO ESTATALES**

Ivonne Carolina Gómez Rodríguez

Trabajo de Grado

Director

Profesor Gabriel Jiménez Peña

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales
Maestría en Relaciones Internacionales
Noviembre de 2019**

AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a Octavio Arbeláez, Beatriz Quintero, María Claudia Parias, Carlos Mery, Luis Fernando Álvarez, S.J, Luis Fernando Múnera S.J., Luis Alfonso Castellanos S.J., y Luis Guillermo Sarasa, S.J., por compartir sus visiones del mundo a través del lente de las artes vivas para esta investigación, por permitirme aprender de ustedes y por su generosidad. Son inspiración para mí.

A Silverio Gómez, Martha Lucía Rodríguez, María Camila Gómez, Natalia Gómez y Mauricio Gómez, por ser la mejor red de apoyo.

A José Luis Gallo Arias, por ampliar mis alas y cuidar del nido a la perfección durante mis ausencias, y a Agustín Gallo Gómez, por cada segundo que le quité y que era solo suyo. Ustedes son mi alma.

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a todos los músicos, actores, bailarines, directores, ingenieros de sonido, iluminadores, compositores, arreglistas, guionistas, escenógrafos, diseñadores escénicos, músicos sinfónicos, cantautores, coreógrafos; a todos los artistas, gestores culturales y profesionales de la cultura con quienes he trabajado y a quienes he visto cambiar el mundo, dentro y fuera del escenario.

Tabla de Contenidos

INTRODUCCIÓN	4
MARCO TEÓRICO	14
CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS	30
1. LA DIPLOMACIA DE LAS ARTES VIVAS	32
2. MOVILIDAD ARTÍSTICA GLOBAL	46
2.1. Tipos de movilidad artística	52
2.2. ¿Para qué y para quién se da la movilidad artística global?	59
2.3. Obstáculos actuales para la movilidad artística global	61
2.4. Lo político en la movilidad artística global	63
2.5. Actores no estatales que favorecen la movilidad artística global de cara a una nueva comprensión de diplomacia cultural	66
3. ACTORES NO ESTATALES COMO DIPLOMÁTICOS DE LAS ARTES VIVAS	68
3.1. Tipo de actor No. 1: Fundaciones sin ánimo de lucro Ejemplo: FUNDACIÓN BATUTA	69
3.2. Tipo de actor No. 2: Asociaciones y redes de apoyo a la cultura Ejemplo: REDLAT Colombia	77
3.3. Tipo de actor No. 3: Universidades Ejemplo: PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA	84
4. CONCLUSIONES	96
5. BIBLIOGRAFÍA	101

INTRODUCCIÓN

Los pueblos, las naciones, las sociedades y las culturas del mundo han narrado a través de las artes su historia y su manera de entender la realidad. Desde tiempos antiguos, la música, el teatro, la danza y, en general, las artes escénicas, han sido una manera visible de expresar ideas, valores, tradiciones y cambios sociales que revelan el pasado, el presente y el futuro de los países, en su deseo por comunicarse con otros alrededor del mundo.

Esta investigación nace a partir de inquietudes personales originadas en el ejercicio de la gestión cultural. Después de más de una década de experiencia como profesional de la cultura, de visitar varios países que exhiben sus festivales, ferias, encuentros, temporadas artísticas y mercados culturales presenciando las diversas e innumerables maneras que tienen los artistas para entender y expresar las realidades de un mundo pluricultural, y de observar cómo esos artistas mediante su circulación internacional, construyen redes, se conectan con diferentes organizaciones internacionales, buscan financiación y demandan políticas públicas para favorecer su movilidad, en un entorno en el que la formalización laboral es confusa y en el que se deben sortear dificultades importantes, surgen algunas reflexiones acerca de la capacidad que tienen las artes, particularmente las artes vivas, para propiciar diálogo entre países, para favorecer la creación de puentes de diálogo, de interacciones entre culturas, el intercambio de ideas y valores, y el favorecimiento de las relaciones internacionales, en su proceso de circulación por el mundo y cómo esto podría facilitarse.

Las artes han adoptado a través de la historia diversos roles representativos¹, y hoy, de cara a las transformaciones sociales y políticas con las cuales dialogan, esa adopción puede suceder como un propósito inicial en la creación artística o como consecuencia de la misma. Es fácil encontrar ejemplos en los que se encuentre a las artes funcionando como promotoras de intereses estatales desde la idea de identidad nacional, como instrumentos de cooperación para poblaciones vulnerables, como voceras de causas y

¹ No es propósito de este trabajo analizar la finalidad de las artes, pues se pueden encontrar infinitas discusiones al respecto. *Larry Shiner*, en su libro *La Invención del Arte: una historia cultural* (2004), hace una reflexión amplia en torno al cambio que ha tenido la interpretación social del artista, la estética y la belleza, las nuevas instituciones, el mercado, el arte público y las masas. Su visión sirve de contexto para el planteamiento aquí realizado.

movimientos sociales, como manifestantes de fuertes críticas políticas, o como exponentes de nuevas formas de desarrollo y crecimiento económico, entre muchas otras posibilidades. En el plano internacional, tienen presencia permanente en las agendas de política exterior de los países, empleadas incluso en momentos de crisis para alivianar tensiones o generar lazos empáticos que faciliten posibles alianzas, cooperaciones o intercambios a través de la circulación y movilidad de los artistas por diferentes lugares del mundo, asunto generalmente adjudicado a las amplias posibilidades del poder blando².

Sin embargo, es innegable que no ha sido una prioridad, tanto para la academia como para el diseño de política pública, analizar la importancia de las artes en la política internacional, y, por lo tanto, revelar la potencialidad de su presencia en la relación entre los países en un contexto en el que el papel del Estado-nación parece transformarse; potencialidad que va más allá de representar intereses particulares de gobiernos o individuos.

Para efectos de esta investigación, hablaré de las artes vivas o artes performativas, las cuales adquieren un importante y renovado protagonismo durante el siglo XX y en donde se amplían sus significados y posibilidades. Incluyen una variedad de disciplinas, géneros y subcategorías que se combinan y que integran el uso de nuevas tecnologías para la creación de personajes y roles en vivo, lo que plantea ampliaciones y cambios en los métodos de producción, en el tamaño de los grupos, en las intenciones políticas, en las representaciones estéticas y en los estatus de los artistas (Farinha, 2006).

En las últimas décadas, las prácticas artísticas de las artes vivas³ han hecho de la circulación del arte y de la movilidad artística global un objetivo altamente deseado, pero a la vez entendido como sumamente complejo y difícil de alcanzar, aun cuando el asunto de la movilidad del arte en el mundo parece haber estado presente en las carreras de los

² Término acuñado por primera vez por Joseph Nye en 1990, y profundizado en 2004, en donde sugiere que un país puede obtener resultados en política internacional por medio de generar admiración de otros países, promocionando los valores y los logros del primero, lo que dependerá de las habilidades que éste tenga para mostrar sus recursos intangibles, entre ellos la cultura.

³ Para hacer más precisa la definición que aborda este texto, son las artes que suceden por medio de la exposición escénica en vivo, en un espacio físico propio de espectáculos o adaptado para ello, y en un lapso de tiempo específico (Franco, 2014). Aquí se considerarán el teatro, la música en vivo, la danza, y el performance.

artistas desde siempre, tal vez como una característica intrínseca al arte mismo. Aun cuando las artes, sus productos y su distribución son internacionales desde su propia naturaleza (ERICarts, 2006. p. 8), el descubrimiento y acceso al conocimiento de nuevas formas artísticas propiciadas por la globalización desde los años 90, sumado a la profesionalización de las artes y su aparente renovada valoración en el sector público, han influido a artistas y creadores a convertir a la movilidad internacional en una aparente necesidad, más que un deseo.

Esta investigación busca ampliar los límites tradicionales en los que se ubican conceptos como el de diplomacia cultural, y a su vez, abrir la perspectiva analítica que permita comprender los empalmes que pueden existir entre las relaciones internacionales, las artes y una sociedad que ha abierto sus fronteras gracias diferentes actores sociales. A nivel conceptual, busca construir un enfoque teórico que ayude a comprender los cambios de paradigmas, así como la naturaleza, las causas y consecuencias de la movilidad de los artistas, un terreno pobremente explorado. Pretende también incitar de alguna manera a que se aborden académicamente y estratégicamente los cruces entre estas esferas con el fin de integrar las artes a la conversación entre actores políticos internacionales. Dicho de otra manera: las artes como agentes internacionales, y las relaciones internacionales como motor de proyección y fortalecimiento de las artes vivas para lograr mayores beneficios colectivos del relacionamiento internacional, por medio de un diálogo interactivo, más claro y menos subjetivo, sin desconocer, por supuesto, el carácter subjetivo de las artes, pero favoreciendo un terreno propicio para reconocer las posibilidades que la movilidad artística global de las artes vivas puede generar en el ámbito de las relaciones entre países.

La gran mayoría de propuestas artísticas en el mundo busca interacciones, construcción de identidades, intereses colectivos, intercambio de conocimiento y mayor exposición, traspasando las fronteras de sus países, conscientes de la importancia de interactuar con nuevos espectadores, alcanzar reconocimiento mundial, intercambiar experiencias con otras culturas y construir públicos alrededor del arte. En la actualidad se entiende como un factor crucial de éxito y buena reputación para los artistas, fundamental para el desarrollo de sus carreras (Farinha, 2006).

Para las organizaciones culturales (escenarios, espacios culturales, mercados culturales, fundaciones artísticas, ferias mundiales, teatros, universidades, entre otras) que exhiben programación artística, es fundamental el hecho de ser partícipes de la movilidad a nivel global porque ello permite alcanzar objetivos planteados en las mismas razones de su existencia, como por ejemplo, la generación de espacios en los que se brinde acceso a espectáculos culturales con ofertas amplias para la ciudadanía, ampliar las posibilidades para desarrollar mercados culturales, acercar a la población a nuevas experiencias artísticas, facilitar el acceso de los ciudadanos al patrimonio cultural mundial y, hacia el interior de estas organizaciones, generar nuevos públicos que produzcan mayores aforos y mayores recaudos, además de razones de tipo reputacional en el sector cultural.

La movilidad artística a nivel global es un asunto muy poco explorado académicamente, aun cuando es ejercida, apoyada y gestionada por universidades, gobiernos locales y nacionales, organizaciones no gubernamentales, asociaciones, redes, empresa privada y, por supuesto, artistas y sus colectivos a nivel mundial. Presenta en sus definiciones y comprensiones algunas disyuntivas, divergencias y pocas delimitaciones, lo que la convierte en un término confuso. Esto impide que se puedan construir indicadores, mediciones y mapeos que den cuenta de sus logros y proyecten sus beneficios a largo plazo. Adicionalmente presenta en su ejecución una serie de dificultades que restringen la circulación de las artes vivas a nivel mundial y que, a su vez, reducen las posibilidades de una diplomacia cultural mucho más amplia y efectiva.

En Colombia aún se cree que el Estado es el principal patrocinador y facilitador de la movilidad global de artistas y sus obras. Es una demanda constante la aplicación de fondos estatales, becas, estímulos, premios, diseño de rutas, construcción de circuitos, relacionamiento y contactos, para poder financiar los gastos de viaje que implica movilizar compañías de teatro, orquestas, espectáculos de danza, bandas musicales, agrupaciones y otros tipos de propuestas escénicas a otros países. Sin embargo, no es tan visible la posibilidad de integrar nuevos aportes de otros actores al proceso en el que los artistas se construyen, se preparan y hacen realidad el hecho de llevar sus obras al exterior.

A nivel latinoamericano, la proliferación de propuestas artísticas y la demanda de las mismas por entrar en diálogo con nuevos espacios a nivel mundial, ha hecho que los gobiernos en las últimas décadas fortalecieran sus instituciones culturales mediante infraestructura de escenarios, unidades especializadas que faciliten fondos, convocatorias e intercambios. Nacen iniciativas de ferias, encuentros, mercados culturales que buscan generar en el sector cultural una capacidad de auto sostenimiento y productividad, que trae consigo necesidades de diálogos e interacciones internacionales. Sin embargo, en este contexto latinoamericano, la movilidad depende en un alto porcentaje de esos recursos públicos que varían dependiendo de las crisis económicas, recortes presupuestales o de las políticas de los gobernantes que pueden cambiar con facilidad. Es por esto que se hace necesario identificar y fortalecer nuevos actores que se conviertan en programadores y patrocinadores permanentes de espectáculos, en promotores culturales que faciliten la movilidad artística y en interlocutores para nuevas redes de circulación internacional.

Es común encontrar en las universidades de América Latina una oferta cultural variada dentro de sus campus, asociada directamente a prácticas lúdicas de formación artística, grupos estudiantiles y eventos culturales con diferentes objetivos⁴. Además, allí se generan proyectos artísticos multidisciplinarios de intercambio cultural con otras instituciones alrededor del mundo, en categorías de formación, de investigación, de creación y de construcción de eventos artísticos. Sin embargo, no es fácil encontrar centros culturales universitarios formales y establecidos que trasciendan simples actividades eventuales, con recursos económicos, físicos y humanos idóneos, infraestructura y tecnología para desarrollar programaciones artísticas permanentes, franjas culturales y oferta internacional de calidad, pública, abierta y de libre acceso. Centros culturales universitarios que interactúan directamente con sus ciudades y que aportan con contundencia al desarrollo cultural de los países, que no se limiten únicamente al desarrollo cultural dentro de un campus universitario.

⁴ Un ejemplo de ello son las universidades mexicanas como la Universidad de Guadalajara, la Iberoamericana en CDMX o Puebla, la ITESO, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. En Colombia la Universidad de los Andes, la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad Nacional, la Universidad de Antioquia, la Universidad EAFIT, o la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

De esta manera, es importante reconocer a las universidades como referentes mundiales de conocimiento y cultura, que dialogan constantemente con el sector público y el sector privado, además de ser centros de investigación y permanentes consultoras para asuntos de construcción de espacios de transformación de ciudadanías y entornos, siendo participantes históricos, políticos, sociales e incluso económicos en el desarrollo del sector cultural de los países. Esto permitiría identificarlas como posibles motores de circulación cultural y artística de cara a una sociedad que les demanda mayor integración con la ciudadanía y la población en general.

En ese diálogo entre lo público y lo privado, la socialización de las personas, el intercambio cultural y el surgimiento de referentes culturales, según Blanco Suarez (2013) es fundamental para la construcción de esferas públicas globales, es decir, mundos en común más allá del Estado-nación. El proceso de globalización ha estado caracterizado por procesos de ampliación de espectros en distintos escenarios y esto hace que nuevos actores no entendidos como influyentes en el sistema internacional, como las Universidades, entren en el diálogo, resignifiquen lo público y reconfiguren sus espacios como más que público o privados, globales.

De igual manera, las organizaciones no gubernamentales de fomento a la cultura comienzan a vislumbrarse en Latinoamérica como potenciadoras de la movilidad artística en el mundo y son, por su naturaleza, conocedores de las dinámicas internacionales de intercambio cultural, lo que puede favorecer en definitiva una movilidad artística global consistente, permanente y fructífera. Algunas organizaciones de esta línea a nivel mundial son abanderadas oficiales de la promoción de la diversidad cultural, del intercambio de saberes y experiencias, de la cultura como agente de transformación social y de la creación artística. Es importante saber entonces cuáles son las posibilidades reales que brindan estas organizaciones para favorecer la movilidad artística global de propuestas provenientes de América Latina.

Después de dos décadas de promoción, fortalecimiento, fomento y desarrollo de la movilidad artística global, es posible identificar una consecuencia que impacta directamente las relaciones internacionales desde la perspectiva cultural y es que, mientras los artistas (creadores, músicos, actores, bailarines y toda suerte de artistas

performáticos) se movilizan, suceden intercambios culturales, cooperación, interacciones transfronterizas, creación de redes, compromisos regionales y relaciones sostenibles entre culturas que se traducen en una forma de diplomacia cultural que es propiciada entre otros, por actores no estatales.

En cuanto al desarrollo académico de este asunto, el fenómeno de la movilidad artística global, sus motivaciones, sus limitaciones y sus posibilidades se da (y se estudia) mucho más en Europa que en Latinoamérica, debido a las condiciones favorables que brinda la Unión Europea en cuanto a traslados entre países, el modelo económico unificado, visados y requisitos legales de viaje, similitudes culturales, entre otros. Adicionalmente, diferentes colectivos, organizaciones culturales independientes, organizaciones no gubernamentales, universidades, fundaciones, empresas y gobiernos favorecen y promueven la circulación de artistas, conscientes de la importancia que tiene en el desarrollo cultural de los países. Muchas de las investigaciones y proyectos existentes revelan un interés importante de varios países de la Unión Europea (como Francia, Holanda, Alemania) por identificar los factores que dificultan o favorecen la circulación internacional de las artes escénicas dentro de la región y fuera de ella, así como las experiencias exitosas de programas, colectivos y redes para el acceso de dicha movilidad.

Para el caso latinoamericano la ausencia de producción intelectual comparada con las dimensiones y profundidad de la producción europea, influye directamente en la consolidación del sector cultural y particularmente en la posibilidad de identificar a la movilidad de las artes vivas una herramienta importante de la diplomacia cultural, entre otras cosas porque los resultados de las experiencias no se registran y la ausencia de sistematización de dichos resultados no posibilita escalar en nuevas formas de gestión, propositivas e innovadoras. Es común encontrar estudios que revelan la necesidad de establecer políticas culturales y de fortalecer los procesos de las instituciones que al final favorecen la movilidad artística internacional, así como el apoyo económico que deben brindar los gobiernos nacionales y locales, pero es difícil encontrar, por ejemplo, caracterizaciones de nuevos agentes que sirvan de plataforma y de motor para que dicha

movilidad se dé, así como el papel real de éstos en las relaciones sostenibles entre países y regiones.

Por otro lado, es importante identificar a las Universidades como actores del sistema internacional en tanto son espacios vivos de interacción política, social, económica y cultural dentro de un marco académico que les permite dialogar con credibilidad y profundidad globalmente, y en donde el diálogo entre lo público y lo privado es permanente. Para el caso de este proyecto, es importante exponer a las Universidades como partícipes del diálogo entre arte, movilidad y diplomacia cultural, en tanto favorecen el desarrollo de los tres por separado y a su vez, articulan la triada. De la misma manera, identificar a ciertos tipos de organizaciones no gubernamentales de apoyo a la cultura como verdaderos agentes promotores no sólo de políticas sino de acciones concretas de financiación y cooperación posibilita mayores alternativas de circulación para artistas, menor dependencia de recursos de los Estados (y por lo tanto, menor probabilidad de instrumentalizar el arte para favorecer intereses políticos o ideológicos particulares), y en definitiva, mayores posibilidades de entendimiento intercultural.

El punto de partida para este trabajo es el planteamiento de una diplomacia de las artes vivas como herramienta que permite el diálogo intercultural, la cooperación en doble vía, la interacción transfronteriza, el intercambio de ideas, las nuevas fuentes de inspiración y el mutuo entendimiento entre culturas, a través del elemento de la movilidad artística global particularmente impulsada por actores no estatales como las Universidades, las organizaciones no gubernamentales y los propios artistas.

La pregunta de la que parte esta investigación es: ¿Qué papel desempeñan los actores no estatales, como las Universidades, fundaciones y asociaciones, en la diplomacia cultural de las artes vivas a través de la movilidad artística global? Para abordar este caso en particular, se usará la ejemplificación de tres tipos de actores suficientemente diversos que permitan abarcar un panorama amplio y entender qué tipo de acciones son posibles, de cara a una actuación influyente e importante como nuevos diplomáticos culturales. Los tres tipos de actores escogidos para esta ejemplificación son: Universidad, fundación sin ánimo de lucro y asociaciones redes de la sociedad civil.

El periodo de tiempo para este estudio es de 20 años. Se define de acuerdo al momento en el que los registros, información, estudios y publicaciones comienzan a crearse y visibilizarse, así como la aparición de redes y organizaciones de apoyo a la cultura en Colombia. Adicionalmente, la revisión de literatura y el surgimiento de agendas culturales universitarias identificadas, sugieren este periodo de tiempo.

A un nivel macro, este estudio quiere establecer puentes de diálogo entre las Artes y las Relaciones Internacionales, procurando que, desde cada una de las disciplinas, se comprendan conceptos, intereses e intencionalidades, para generar una relación con mayores beneficios bidireccionales y más equilibrados, así como desmitificar las ideas preconcebidas de una relación en la que la diplomacia se sirve de las artes en una sola vía, o en la que las artes dependen exclusivamente del favorecimiento que propicie el Estado para su movilidad y circulación a nivel global.

De esta manera y como propósito general, se busca analizar mediante una ejemplificación detallada, la actuación de actores no estatales como las Universidades y algunas organizaciones no gubernamentales de apoyo a la cultura en materia de movilidad artística global, como herramienta para la diplomacia de las artes vivas para el caso colombiano durante las dos últimas décadas. Para ello, se establecen tres secciones:

La primera, busca describir la diplomacia de las artes vivas: una diplomacia cultural que se piensa más ampliamente, cuestionando las maneras tradicionales de comprender la diplomacia y la relación entre el arte y la política. Se hace una crítica a la asociación pragmática de las artes como herramienta del poder blando, teniendo en cuenta asuntos como la representatividad, los nuevos actores que la propician y los enfoques que permiten su apertura. Se entiende que no hay un consenso general frente al concepto, los actores y las formas específicas de este tipo de diplomacia, sin embargo, la misma parece urgente, necesaria y poderosa justo en momentos de crisis. Vale la pena entonces, indagar qué condiciones necesita, qué potencialidades puede generar y quiénes pueden propiciarla.

La segunda sección, procura delimitar el concepto de movilidad artística global de las artes vivas, tema aún menos explorado que la diplomacia cultural. Se busca evidenciar

con qué fines sucede, establecer los tipos de movilidad que existen actualmente, las dificultades que presenta para su desarrollo y los actores que influyen en ella. Esto con el fin de poner el asunto de la movilidad artística global sobre la mesa de discusión, integrarla al estudio de las Relaciones Internacionales y generar algunos puntos de partida para ampliar el número de investigaciones, idealmente a nivel latinoamericano.

Por último, la tercera sección busca exponer tres ejemplos en los que se ilustre el papel de los actores no estatales (uno para Universidades, otro para fundaciones sin ánimo de lucro y otro para asociaciones de la sociedad civil de apoyo a la cultura) en la diplomacia de las artes vivas que tengan acciones concretas relacionadas con la movilidad artística global en Colombia. De esta manera, ampliar la visión acerca de qué tipo de actores pueden favorecer unas relaciones internacionales con mejores calidades, a mayores plazos y con propósitos no solo políticos, también sociales y humanos.

Paralelamente a los objetivos, hay un interés importante por construir una bibliografía amplia que genere referentes claros y que permita robustecer los aportes teóricos en estas áreas de estudio, reconociendo la necesidad de ello para el caso latinoamericano y colombiano.

El entendimiento mutuo, el favorecimiento del diálogo, la creación colectiva, el respeto por la diferencia, la revelación de prejuicios propios, y el intercambio de valores e ideas a nivel global entre comunidades, culturas y países, por medio de las artes vivas como asunto relevante para una nueva diplomacia cultural y para las Relaciones Internacionales, son algunos puntos claves que enmarcan las reflexiones aquí expuestas.

MARCO TEÓRICO

El constructivismo en las Relaciones Internacionales, en adelante RRII (al referirse a la disciplina), es el enfoque más apropiado para el marco de este estudio, en la medida en la que considera cómo la estructura del sistema internacional está construida socialmente, por lo tanto, es transformada por ideas, valores y cultura. Así, el análisis de la política internacional se concentra en la conciencia humana sosteniendo que el mundo social es un mundo de pensamientos, valores y creencias, ideas y conceptos, lenguajes y discurso (Jackson & Sørensen, 2016), y, por lo tanto, también de signos, señales, de interpretaciones y percepciones.

El arte es, entonces, uno de los medios más auténticos y contundentes para expresar esta manera de entender el mundo, siendo éste la manifestación estética de las ideas, emociones, comprensiones y, en general, de las diferentes formas que tienen los hombres de verlo a través de diferentes recursos como plásticos, lingüísticos, visuales (Tatarkiewicz, 1987), y particularmente para este estudio, sonoros, corporales, escénicos y performáticos.

A diferencia de otros enfoques como el realismo, que pretende tomar el mundo tal y como es, el constructivismo ve al mundo como un proyecto en construcción, como algo que se convierte en lugar de ser, describiendo la condición dinámica, contingente y cultural del mundo social (Adler, 2013) y ha enfatizado las dimensiones sociales de las RRII y la posibilidad de cambio (Fierke, citado por Dunne, Kurki y Smith, 2013). Ayala (2018) expresa el constructivismo con una metáfora muy precisa para efectos del significado de este trabajo: “El constructivismo es como un artista que toma lo que necesita para crear con los materiales que tiene a su alcance” (p. 395). La obra de arte puede ser, entonces, una visión más humana de la construcción del mundo que aportan los artistas desde sus diferentes orillas.

Entendido como una teoría, o como una visión del mundo, Adler (2013) expone el constructivismo en tres niveles: primero, como una postura metafísica sobre la realidad que los académicos buscan conocer y sobre la profundidad con la que buscan interpretar la realidad, como un paradigma de paradigmas. Un segundo nivel, como teoría social

sobre la cual deberíamos entender el papel de la intersubjetividad y el contexto social, la co-constitución de agentes y estructuras y la naturaleza de la sociedad y sus normas. Y el tercer nivel, como una perspectiva teórica y empírica de las RRII que, en clave con los otros dos niveles, sostiene que debe basarse en fundamentos sociales ontológicos y epistemológicos sólidos. Onuf (citado por Dunne, Kurki y Smith, 2013) manifiesta que el constructivismo no es necesariamente una teoría, sino una forma de estudiar las relaciones sociales.

Robert Jackson y Georg Sørensen (2016) sostienen que el constructivismo es, por un lado, una teoría de las Ciencias Sociales acerca de la relación entre estructuras y actores que componen el sistema internacional, y a su vez, una teoría de RRII en la que el análisis se concentra en las ideas y creencias que informan a los actores acerca de la escena internacional, así como en compartir comprensiones entre dichos actores.

Esta interdisciplinariedad de la teoría (Ciencias Sociales y Relaciones Internacionales) permite dibujar en este trabajo las líneas que conectan el universo de las artes vivas con el de las relaciones internacionales, y con ello, las posibilidades que se abren con diálogo entre las humanidades y las ciencias políticas, con la interacción entre las manifestaciones artísticas y la diplomacia, y con los lazos entre la movilidad artística global y las relaciones entre países. El mundo que ven los constructivistas, no es mejor ni peor que el mundo que ven los neorrealistas, o los neoliberales, pero es un mundo más amplio, más contingente, más inesperado, más sorprendente y con más posibilidades (Adler, 2013)

Según Jackson & Sørensen (2016), la vida política de los hombres no se reduce a la permanente búsqueda de poder y de intereses particulares, siendo el mundo un dominio intersubjetivo lleno de significados en el que, por lo tanto, es vital la comprensión y el entendimiento entre quienes lo crean y habitan en él. De acuerdo con el constructivismo, el sistema internacional solo existe como un entendimiento común entre las personas (Reus-Smit, 1999). Las ideas entonces deben ser ampliamente compartidas, para ser apropiadas por diferentes grupos sociales como organizaciones, tomadores de decisiones, hacedores de políticas y por la sociedad (Jackson & Sørensen, 2016).

Alexander Wendt (citado por Ayala, 2018) establece dos postulados esenciales del constructivismo para la política internacional: por un lado, que las asociaciones humanas están determinadas por ideas compartidas y no necesariamente por fuerzas materiales y, por el otro, que la identidad y el interés de los diferentes actores están contruidos desde esas ideas compartidas y no por una designación natural. Este segundo postulado enmarca con precisión el asunto de la movilidad de las artes vivas como forma de diplomacia cultural, en la que la identidad nacional y la representatividad de un país se expone a través del arte que circula, aun cuando estos procesos no estén directamente mediados por entes estatales o formas clásicas de diplomacia.

El planteamiento de esas ideas compartidas conduce a hablar de interacción e intercambio, asuntos fundamentales para el desarrollo de este trabajo. Para esto, el constructivismo aporta la consideración de la interacción como un proceso sociológico cuyos actores, y las estructuras que forman, están centrados en la constitución recíproca. Así, las estructuras y los actores se constituyen y se determinan unos a otros y, a su vez, las estructuras se producen, se reproducen y se alteran gracias a las prácticas discursivas de los actores (Ayala, 2018). Jackson y Sørensen (2006) refuerzan esta idea argumentando que la política internacional desde el constructivismo es una esfera de interacciones a través de las cuales son creadas las identidades de los países.

Desde este foco, la movilidad artística global propicia el intercambio de ideas, o intercambio cultural, no para hacer proselitismo de ningún tipo, de acuerdo con Mary Einbinder en su texto *Cultural Diplomacy: Harmonizing International Relations Through Music* (2013), sino para entender diferentes tradiciones culturales, encontrar nuevas fuentes de inspiración imaginativa, descubrir nuevos métodos y formas de trabajar e intercambiar ideas con personas cuyas visiones del mundo difieren de las suyas; quieren ser influenciados en lugar de influir.

Aquí se encuentra la gran diferencia entre la diplomacia cultural de las artes y las otras formas de diplomacia: la mirada desde la cultura puede propiciar un diálogo y un intercambio de valores, de experiencias y de ideas que no depende necesariamente de las posturas o intereses de los gobiernos, aun estando en sintonía o no con dichos intereses. No depende exclusivamente de los objetivos y de las instituciones estatales y

tampoco de las necesidades particulares de actores gubernamentales. Lo que se revela cuando se da la movilidad artística global es que se pueden generar lazos sólidos entre culturas y entre países a largo plazo, sin la fragilidad que da la dependencia total de lo que los gobiernos tengan a bien facilitar. Es por eso que los diferentes actores del sistema internacional deben observar a nuevos actores, diferentes a los tradicionales, siendo éstos aliados potentes para crear vínculos con otros países y fortalecer relaciones entre sí, a través de una diplomacia cultural en la que participan las artes vivas y los actores no estatales.

La creación artística es algo que sucede en el entorno humano y es algo que se produce desde el fuero íntimo de los artistas y desde el trabajo colectivo de personas que se juntan en el hecho creativo, para proponer un modo de expresar y transmitir un conocimiento, una sensibilidad específica que se concreta en una obra de arte, una pieza musical o una expresión simbólica. Independientemente de que haya Estado o que haya un Ministerio de Cultura, o una institucionalidad cultural, las prácticas artísticas y culturales siempre van a existir y van a querer transitar por espacios diferentes (Parías, 2019).

Se puede considerar entonces una conducta de los actores del sistema internacional que altere la cultura intersubjetiva que constituye el mismo sistema, consolidando a través del tiempo una mentalidad no egoísta necesaria para un beneficio a largo plazo (Copeland, 2000). Y para esto, es importante que tanto actores estatales, organizaciones e instituciones no gubernamentales y artistas estén dispuestos a abrir el espectro de visión y de acción para generar cambios en las prácticas históricas por medio de las cuales las culturas se han comunicado y se ha pretendido propiciar intercambios culturales.

Después de más de un siglo en que los actores internacionales principales, casi únicos, eran los Estados, las últimas décadas muestran que la comunicación entre las sociedades, la construcción de convergencias y la selección de lo que sabremos del mundo y de nuestros vecinos depende cada vez más de las industrias culturales, de las cuales hacen parte las artes vivas, lo que reubica el papel de los Estados y las concepciones de lo nacional, limita la posibilidad de atrincherarse dentro de las fronteras

y estimula la interacción con los diferentes, como sostiene Néstor García Canclini (1999, p. 12). Las industrias culturales (y en este caso las artes vivas) modifican los modos de interrelación entre las sociedades y a la vez apuntan, sobre todo en su peculiar articulación de formalidad e informalidad latinoamericana, a las integraciones que ocurren independientes de los Estados (García Canclini, 1999)

Sin embargo, es importante aclarar que este trabajo no busca de negar o quitarle fuerza a la acción de la diplomacia cultural que ejercen los Estados para establecer relaciones, interacciones, cooperación e intercambios entre países. Por el contrario, busca reconocer las posibilidades que brinda la movilidad artística y la acción de los actores no estatales que le dan vía a dicha movilidad, para propiciar relaciones a largo plazo entre países, con beneficios mutuos, sin sesgos políticos, con mayores recursos, y de cara a impactar varios sectores de la sociedad.

Einer Tah Ayala (2018), en su texto *Las Relaciones Internacionales desde la perspectiva social: La visión del constructivismo para explicar la identidad nacional*, argumenta que las sociedades están en constante cambio, al mismo tiempo que mantienen relaciones directas con otras sociedades y que, en ese sentido, la construcción del mundo por medio de interacciones ocasiona que el medio esté en constante construcción. En palabras de Ayala:

Esta visión problematiza aspectos culturales al interior de los Estados y posiciona las acciones de éstos de acuerdo con los recursos con los que cuentan, los medios que tengan para utilizar esos recursos y las posiciones de otros actores para ser considerados aliados o enemigos. Es decir, la capacidad de negociación de los Estados retoma otras posiciones que las tradicionalmente aportadas por las teorías clásicas (p. 401).

Partiendo de la visión social del constructivismo, Ayala trae a la discusión el estudio de la identidad como parte de las RRII que, si bien está centrado en lo antropológico, es una herramienta fundamental para el estudio del comportamiento de las sociedades y sus interacciones. Se hace pertinente para este trabajo tratar el asunto de la identidad desde

la relación con el arte, su movilidad por el mundo y su capacidad de representación simbólica de lo nacional, dado el contexto de diplomacia cultural que aquí se plantea.

Ayala (2018) afirma que las Ciencias Sociales problematizan la identidad, un asunto aparentemente cotidiano, aportando una visión ampliada y una nueva perspectiva para las disciplinas que toman a la sociedad como sujeto de estudio. Plantea entonces que la identidad nacional, o incluso el nacionalismo, no son elementos dados, sino construidos constantemente gracias a la interacción y el reconocimiento de las diferencias dentro de la sociedad, pero también se trasladan al medio internacional para producir alianzas u hostilidades entre naciones, partiendo de los conocimientos compartidos y de las semejanzas entre los países y sus sociedades, lo que es relevante para las RRII al suscitar qué estados pueden ser aliados o enemigos, dependiendo de la historia de su interacción (p. 398). Así mismo, el autor afirma que el estudio de la identidad en las RRII, aun cuando suele emplearse desde una mirada estadocéntrica, también puede ser una herramienta para el análisis de otros agentes internacionales, como las organizaciones no gubernamentales y los grupos sociales.

A su vez, para Anthony D. Smith (1991), el término de identidad nacional, naturalmente entendido desde la concepción occidental, supone un espacio social definido, unas instituciones y códigos de derechos y deberes comunes y un territorio demarcado con el que se identifican sus miembros y al que sienten que pertenecen y en donde confluyen las ideas de patria, historia y tierra natal, en donde es preciso que las naciones tengan una cultura colectiva, suposiciones, aspiraciones, sentimientos e ideas compartidos que mantengan unidos a sus habitantes. (p. 10).

Sin embargo, en la práctica, afirma Smith, la nación acude a diversos elementos, formas y fusiones para identificarse, lo que hace que la identidad nacional sea multidimensional y lo que la distingue de cualquier concepto de identidad provista por el Estado. Representa un lazo cultural y político (al unir en una comunidad política a todos los que comparten una cultura), un vínculo solidario entre sus miembros unidos por recuerdos, mitos y tradiciones que no tienen nada que ver con los vínculos exclusivamente legales, institucionales y burocráticos, un medio eficaz para ubicar a los individuos en el mundo a través del prisma de lo colectivo, que permite responder al cuestionamiento de quiénes

somos en el mundo contemporáneo, convirtiendo a la nación en un grupo que logra lealtades, que supera obstáculos y dificultades (Smith, 1991. p. 15).

El argumento de Stuart Hall en su texto *¿Quién necesita identidad?* (1996), favorece una mirada desde el constructivismo crítico, planteando que la identidad tiene que ver con el uso de los recursos históricos, de la lengua y de la cultura en un proceso de devenir y no de ser, no quiénes somos o de dónde venimos, sino en qué podemos convertirnos, cómo nos han representado y cómo podríamos representarnos, para ser leída no como una reiteración sino como lo que cambia (p.18).

En una época en que el diálogo entre lo local y lo global es permanente, el arte y su capacidad de ser universal puede permitir una mirada menos estática hacia las manifestaciones culturales tradicionales que han establecido los parámetros de la representación artística nacional. Según Borisova (2012), en su artículo *Arte e identidad en la época de la globalización*, referenciando el texto *Radicantes* de Nicolas Bourriaud, manifiesta que el arte debe dejar de clasificarse según sus pertenencias territoriales dado el proceso acelerado de globalización, en donde se repiensa el concepto de espacio cultural gracias a la velocidad de los medios de comunicación, y en donde es impensable localizar al artista y su obra en un punto espacial específico, porque actualmente no existen identidades culturales puras, delimitadas por la pertenencia a un punto espacial específico. Para los artistas, se establece una relación entre las raíces culturales y las experiencias adquiridas en el intercambio con el entorno dinámico, lo que se refleja en la imperativa necesidad de diálogo entre los valores culturales del origen del artista y el discurso del arte en otras latitudes. Es aquí donde cobra relevancia lo transitorio y lo nómada en el arte, y conecta el discurso con la noción de movilidad artística global.

Moneta (1999) afirma que la sociedad actual, sin tratar de ubicarla en un apelativo o configuración específica, responde fundamentalmente a dos fenómenos: el de la globalización y el de una sociedad multiforme, ésta última basada en identidades con expresiones nuevas, para la cual es difícil encontrar instituciones que representen adecuadamente las nuevas prioridades, necesidades e incluso los nuevos principios que en ella surgen, y esto contribuye a complicar la situación del Estado en la medida en la que no es suficiente su rol de orientador y ejecutor de soluciones a las nuevas demandas,

desde su constitución actual. Aparecen entonces como principios básicos la diversidad cultural, la transformación social, la interculturalidad y la expansión de identidades.

Entonces lo local y lo global dialogan, y no son asuntos mutuamente excluyentes. Desde la dimensión cultural de la globalización se incentiva el encuentro, se permite comparar formas de vida y establecer comunicaciones transculturales portadoras de imágenes, valores y contenidos que afectan las identidades, antes limitadas básicamente al ámbito nacional (Moneta, 1999). Estas identidades, de acuerdo con los planteamientos de García Canclini, no tienden a estructurarse desde la lógica de los Estados-nación sino desde la de entes transnacionales e incluso nuevos mercados, lo que permite presenciar hoy un conflicto entre las distintas dimensiones de la identidad y esto permea actualmente las relaciones internacionales. (Moneta, 1999)

Entre las miradas constructivistas que atañen a este trabajo, se encuentra la investigación de Villanueva Rivas (2010), quien combina la teoría del constructivismo con la del cosmopolitismo para analizar la diplomacia cultural. Argumenta que el cosmopolitismo es tradicionalmente asociado con una idea sencilla: Las personas, las culturas y los Estados importan, y la diplomacia cultural colabora en la construcción intersubjetiva de ideas, normas e identidades a través de la cooperación, el bienestar y el entendimiento mutuo. Básicamente, una premisa simple: vivir y dejar vivir, entender y ser entendido, mostrar respeto y ganar respeto a cambio. *“Solo garantizando la construcción de ideas e identidades cosmopolitas en las culturas y las sociedades, seremos capaces de crear relaciones sostenibles entre los países”* (Villanueva Rivas, 2010, p. 47)

El constructivismo, además, permite pensar cómo las organizaciones no gubernamentales inciden e influyen la política internacional. Cuando los gobiernos, las personas, los actores no estatales y las teorías de las RRII se comunican entre sí, se crea un entendimiento común de roles y comportamientos (Ahmed y Potter, 2006) y con el tiempo estos entendimientos se pueden convertir en reglas, normas y finalmente políticas públicas. Entonces es importante valorar el poder que tienen los actores no estatales tanto para actuar como para persuadir, sabiendo que las actividades más comunes que desarrollan son educar, promover el desarrollo económico local, construir

redes, monitorear acuerdos (Ahmed y Potter, 2006), entre otros. De ninguna manera su acción es coercitiva, actúan siempre dentro de marcos legales, siempre a través de la comunicación, apuntando a construir o cambiar el entendimiento de cómo funciona el mundo y por qué (Ahmed y Potter, 2006).

Como objeto de investigación, la diplomacia cultural no ha sido muy abordada entre los teóricos de las RRII. De hecho, Einbinder (2013) asegura en su tesis, citando a Jongsuk Chay, que la dimensión cultural de las RRII es uno de los tópicos más descuidados de la disciplina. Adicionalmente, Villanueva Rivas (2018) asegura que no existe un consenso general entre los expertos de la diplomacia en cuanto a la definición de diplomacia cultural. Esto explica que haya posturas divergentes que en algunos casos se enfrenten buscando la verdad acerca de quiénes la hacen y cómo se hace. Sin embargo, eso no es un hecho negativo porque para el fin del entendimiento mutuo entre naciones, las maneras deben sobrar, sin embargo, no es beneficioso que las posibilidades se anulen porque no se reconoce el poder que puede tener el arte como medio de diplomacia cultural.

Algunos académicos en su análisis de política exterior podrían argumentar que la diplomacia de las artes no debería estar en el radar del gobierno porque no es, principalmente, una prioridad. Sin embargo, los gobiernos tienden a acudir a instituciones culturales en situaciones de crisis con otros países o con sus propias regiones, pero fácilmente olvidan apoyar al sector cultural de manera estructural en sus políticas internacionales (Huygens, 2008).

Para muchos políticos y diplomáticos, la diplomacia cultural es una herramienta menor de la política exterior y de la diplomacia en general, posiblemente porque los resultados no son tangibles, no necesariamente cuantitativos, y difíciles de medir a largo plazo. Es posible medir la asistencia de un evento, o el éxito de una actividad diplomática en términos de cobertura de medios de comunicación o comentarios de las audiencias o participantes (Mark, 2009). Pero medir el impacto a largo plazo y las transformaciones sociales y/o políticas en un país o en la relación entre dos o más países como resultado de la implementación de acciones de diplomacia cultural es mucho más complejo. Y es

probable que, por esta razón, la asignación de fondos se afecte, sencillamente porque no es fácil establecer resultados concretos o evidencias contundentes del impacto y del efecto de la diplomacia cultural.

A esto se suma la falta de atención académica, que puede originarse en la poca claridad sobre lo que implica la práctica de la propia diplomacia cultural y en la dificultad para definir los términos centrales: diplomacia y cultura (Mark, 2009). Procurando no desviar el objetivo central de este texto, no se entrará en discusión sobre cada uno de los términos o conceptos que se acaban de considerar, pero sí se abre el espectro entonces para incluir en el diálogo la diplomacia pública, las relaciones culturales internacionales, los intercambios y el diálogo intercultural.

Crear condiciones favorables para el diálogo entre culturas implica aceptarse mutuamente y ser capaces de cuestionarse acerca de valores, prácticas y adaptaciones a las condiciones globales contemporáneas, y para ello la relevancia del arte es inmejorable porque el arte permite que las personas se perciban a sí mismas, se identifiquen, se cuestionen y se enorgullezcan, como individuos y como grupo a través de las diversas formas que tiene el arte de ver el mundo. (Huygens, 2008). Las artes, y particularmente en este trabajo, las artes vivas, pueden hablar tanto de tradición como de cambios, de procesos o de retrocesos, de globalización o de patriotismo, comprometiéndose íntimamente con asuntos políticos o sociales, pueden ser extremadamente críticas, vanguardistas o utópicas. Pero sobre todas las cosas, las artes crean la oportunidad de trascender fronteras y ampliar horizontes: el mundo cultural forma una poderosa base civil para las relaciones internacionales y el diálogo entre naciones. (Huygens, 2008)

Para el propósito de esta tesis, y delimitando el concepto, expondré la diplomacia cultural desde el planteamiento de Milton Cummings en su texto *Cultural Diplomacy and The United States Government: A Survey* (2009), el cual en sus primeras frases define la diplomacia cultural como el intercambio de ideas, información, valores, arte y otros aspectos de la cultura entre naciones y sus gentes a fin de promover el entendimiento mutuo. Partiendo de esta base, esta investigación busca exponer una visión multilateral de la diplomacia cultural que incluye las acciones de los gobiernos y organizaciones

internacionales, y a su vez, pondera la relevancia de las organizaciones no gubernamentales y de las artes vivas para entender la movilidad artística como una plataforma de colaboración, interacción, intercambio y diálogo entre países.

Goff, en su artículo *Cultural Diplomacy* (2013) hace un planteamiento coherente con la propuesta de Cummings, exponiendo que la diplomacia cultural nace de dos premisas básicas: la primera, que las buenas relaciones pueden arraigarse en el terreno fértil de la comprensión y el respeto, y la segunda, que la diplomacia cultural se basa en el supuesto de que el arte, el idioma y la educación son las puertas de entrada más importantes a una cultura. También caracteriza a la diplomacia cultural citando a Walter Laqueur en el artículo *Save Public Diplomacy: Broadcasting America's Message Matters*, como el uso de la expresión creativa y el intercambio de ideas, información y personas para aumentar el entendimiento mutuo, y que la enseñanza de idiomas, el intercambio académico y la visita de artistas son fundamentales (Goff, 2013).

Es importante resaltar que el concepto de diplomacia cultural que se expone en esta investigación, se plantea desde una mirada no tradicionalista, distanciándose notablemente de la teoría realista, dominante en la disciplina de las RRII, en tanto que se opone a supuestos como, por ejemplo, el deseo único de los estados de disfrutar de la ventaja que tienen sobre otros y evitar la dominación (Jackson and Sørensen, 2016), o la política como una lucha de poder entre los hombres y que, sin importar su objetivo final, ese poder es la meta inmediata en donde la técnica de acción política se determina por los modos de adquisición, mantenimiento y demostración de dicho poder (Algozaibi, 1965). Este texto busca reconocer que existe un deseo de diálogo entre países, una necesidad de intercambio entre personas e ideas, una cooperación multidimensional y multiactoral, con miras al entendimiento mutuo y a la construcción colectiva, a través del arte y la cultura.

Pero tal vez el más importante supuesto realista que se contrapesa en la tesis aquí presentada es la poca relevancia que se ha dado a los actores no estatales en la literatura académica, como resultado de la visión estadocéntrica. Precisamente se pretende exponer con casos y ejemplos el rol de dichos actores en una diplomacia que, desde las artes vivas, propicia un intercambio a largo plazo entre naciones y se convierte en un

mecanismo importante para conectar culturas, promover la diversidad cultural, fortalecer las relaciones entre países y favorecer la cooperación. La diplomacia de las artes vivas entendida como una herramienta de engranaje entre países, en concierto, para promover el entendimiento mutuo entre personas, culturas y países.

El Reporte Final de la EUNIC (European Union National Institutes for Culture) llamado *Diplomacia Cultural como disciplina y práctica: conceptos, entrenamiento y habilidades* (2016), establece que varias de las fuentes entrevistadas para dicho reporte concebían la diplomacia cultural como una actividad diferente a la diplomacia pública, dado que en ésta, los actores están claramente definidos, siendo el gobierno el actor principal, mientras que en la diplomacia cultural los actores están menos definidos y existe una relación más estrecha con la sociedad civil. El documento destaca tres enfoques básicos dentro de la diplomacia cultural: diplomacia pública, comunicaciones estratégicas y relaciones culturales. Este último enfoque resalta la necesidad de diseñar políticas efectivas de diplomacia cultural en las que la cultura sea lo primero, y también usando la definición de Milton Cummings de diplomacia cultural, abre el espectro de actores que intervienen y afectan la política cultural de los países.

La insistencia de mantener la cultura en un marco clásico refleja la voluntad de retener la influencia y el poder solamente en el Estado (EUNIC, 2016), por lo tanto, ampliando la visión, se amplían las posibilidades de un auténtico intercambio cultural. Así pues, la diplomacia cultural no debe basarse exclusivamente en contar nuestras historias al resto del mundo; el éxito de la diplomacia cultural depende del diálogo intercultural y del respeto mutuo (EUNIC, 2016). Desde esta óptica, la noción de marca país pierde fuerza, y se cuestiona el hecho de que muchos académicos aun piensen la diplomacia cultural únicamente en términos del poder blando y de las relaciones públicas.

Said Saddiki (2009) sostiene que la diplomacia cultural, al igual que otras nuevas dimensiones de la diplomacia, no es del dominio exclusivo de los Estados, dado que se entiende que el Estado no es el único actor en el escenario internacional, sino que actores no estatales como la sociedad civil, las ONG, universidades, entre otros, desempeñan un papel protagonista en este ámbito. Así, como afirma Saddiki (2009), las

universidades y otras instituciones académicas siguen siendo los principales actores no estatales en el campo de la diplomacia cultural, por ser centros científicos y culturales universales, que han sido puente de diálogo y comunicación entre naciones. Es a través de la participación de actores no estatales en la construcción de normas y contribución a la promoción de la cultura, como las Universidades y las organizaciones no gubernamentales, que la diplomacia cultural se puede lograr en su máximo potencial (Einbinder, 2013).

En su artículo *The Artist as Cultural Diplomat*, la estadounidense Joan Channick (2005) propone que, aun cuando se reclama a viva voz que su gobierno debe comprometerse seriamente con la diplomacia cultural, no debe esperarse que sólo el gobierno tome la iniciativa, asegurando que hay una cantidad enorme de teatros y artistas que colaboran con otros alrededor del mundo, a pesar de los obstáculos logísticos, financieros y legales, con o sin apoyo gubernamental, porque saben que dichas colaboraciones son esenciales para su país.

La diferencia fundamental entre el enfoque gubernamental de la diplomacia cultural, en donde el énfasis está en la diplomacia y la cultural es una simple herramienta, y el enfoque de la diplomacia cultural desde la visión ampliada, en este caso el de las artes vivas, es que los artistas se involucran en ella alejados del proselitismo, como sostiene Channick, sino para comprender y dialogar con otras tradiciones culturales, encontrando nuevas fuentes de inspiración, descubriendo nuevos métodos de crear y nuevas formas de trabajar, intercambiando ideas con personas cuya visión del mundo difiere de las propias; para ser influenciados, en lugar de influir (Channick, 2005). Channick finaliza su artículo enviando un mensaje a la Secretaria de Estado de los Estados Unidos de ese momento, Condolezza Rice: *“Escuche a los artistas, que han estado trabajando internacionalmente durante todos estos años, colaborando de artista a artista y de artista a público, encontrando valores compartidos, respeto mutuo y comprensión en medio de la diferencia. Esos son los verdaderos diplomáticos culturales”*. (Channick, 2005)

Sucede que los artistas escénicos, los músicos, los bailarines, actores, directores, intérpretes, compositores y demás creadores de las artes vivas, buscan movilizarse por

el mundo, convirtiendo el intercambio del que habla Milton Cummings en una realidad visible para exponer ideas, formas de ver la realidad, lenguajes, conceptos, creencias, percepciones y comprensiones de sus países, de sus culturas y del mundo. Aun cuando parecería un fenómeno nuevo, tal vez porque el mundo globalizado ha visibilizado las oportunidades, los destinos, las formas y la información necesarios para la movilidad, los artistas han cruzado fronteras desde hace siglos. Ejemplo de ello son los viajes que hacía Wolfgang Amadeus Mozart desde los inicios de su carrera musical en las cortes de la nobleza europea. Tocó su obra en Francia, Inglaterra, Holanda, Italia, Alemania, Austria, Suiza, Eslovaquia, Bélgica y Checoslovaquia, diez años viajando sin detenerse, lo que compone más de un tercio de su vida (Pérez-Lanzac, 2006)

Citando el texto *Los Viajes de Mozart*: “Gracias a estos viajes, Mozart pudo experimentar una gama amplia de ideas, costumbres, estilos de vida, veía obras de teatro, leía diarios en varios idiomas, se enteraba de cómo escribían música compositores de otras ciudades y países, adquirió un vasto conocimiento del mundo que otros no pudieron ni siquiera imaginar.(...) A medida que la reputación del Mozart crecía por toda Europa, cualquier música publicada con su nombre tenía su venta prácticamente garantizada” (Pérez-Lanzac, 2006, citando a R. Markow). Las historias de los artistas escénicos más importantes del mundo evidencian la necesidad de pensar la movilidad artística como un hecho intrínseco a las artes, más que un lujo o un accidente, como parte del sostenimiento de los propios artistas y de la vida y desarrollo cultural de los países.

La movilidad es un término sumamente general y transversal, normalmente vinculado al movimiento en el espacio y tiempo, pero la intención detrás de ese movimiento también es una parte importante de su contenido que incluye no sólo la idea de aspiración, deseo de moverse, sino también la expresión de capacidad y la realización de ese deseo (Farinha, 2006). Para delimitar el espectro conceptual de la movilidad a la que hace referencia este trabajo, se toma como referencia el estudio del ERICARTS - Instituto Europeo de Investigación Cultural Comparativa, llamado *Mobility Matters* (2008). Allí, “se reconoce la movilidad no sólo como los movimientos ocasionales cruzando las fronteras nacionales (...) sino como una parte integral de la vida laboral regular de los artistas y

profesionales de la cultura. Se centra en la movilidad del artista y de las giras de las organizaciones artísticas”.

Corina Şuteu (2005), expresa que una posible definición para la movilidad artística podría ser “no tener miedo a ser un alien”, sabiendo que el primer efecto que tiene la movilidad es evidenciar cuán extraño eres para los demás. Un artista es por definición un extranjero, un extraño, lo que significa que la movilidad no debería ser anormal para él (Şuteu, 2005). El intento de los artistas para llevar a cabo su trabajo cruzando fronteras es una realidad. Estas experiencias están cambiando prácticas, perfiles y roles sociales, y ello provoca el surgimiento de intereses comunes que van más allá de los ámbitos nacionales (Farinha, 2011).

La libertad de movilidad a nivel global se ha vuelto fundamental para tener acceso no solo a bienes y servicios, sino también a interacciones sociales, educación y oportunidades laborales. En tanto que los artistas y profesionales del arte propicien encuentros para debatir, crear y actuar, paseando a través de culturas, disciplinas, lenguajes, el interés por la hibridación y los procesos interculturales aumenta. (Farinha, 2006)

Una importante consecuencia de la movilidad artística, que para efectos de este trabajo conecta el hecho de la movilidad con la diplomacia cultural, es el fortalecimiento de la conciencia política del sector artístico, porque sus protagonistas están reconociendo el compromiso y la necesidad de lidiar con marcos económicos y políticos, de alguna manera “bajando de la nube” para dialogar con otros sectores de la sociedad y con diversas comunidades (Farinha, 2011). Al mismo tiempo, se están provocando cambios en la manera en que los políticos y legisladores y a su vez actores no estatales, las ONG y la sociedad civil conciben el arte, porque las aspiraciones de movilidad artística son el resultado políticas, programas de financiación, cooperación, generación de redes y cohesión social (Farinha, 2011). La movilidad artística podría, en ese sentido, proporcionar un terreno para que los individuos vuelvan a sí mismos y a propiciar el encuentro con los demás como en el efecto de Alicia en el País de las Maravillas, a través

del espejo, entendiendo las capacidades propias observando las capacidades de los otros.

En concordancia con lo expuesto en este marco teórico, es a través de la visión del mundo promovida por el constructivismo que podemos entender una nueva forma de diplomacia cultural que, a través de la movilidad de las artes vivas, permita generar relaciones a largo plazo entre países basadas en intercambio cultural, entendimiento mutuo, diálogo intercultural, respeto y construcción colectiva. De ese modo, se amplía la visión de lo que se entiende tradicionalmente y se reconoce a los nuevos actores que la impulsan, y así se obtiene una versión más potente de la diplomacia cultural.

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Para responder a la pregunta planteada, y abarcar las intenciones macro de esta investigación se inicia con una revisión exhaustiva de literatura y un análisis de bibliografía detallado, lo que brinda diferentes perspectivas, delimita el espectro de indagación y amplía el margen de comprensión. Las perspectivas halladas se contrastan con las categorías y conceptos que busca dilucidar este texto, ya que presentan zonas borrosas, límites difíciles de establecer y que han estado poco explorados.

La metodología que dispone las mejores herramientas para resolver estas búsquedas es el estudio de caso, de carácter descriptivo, basando este trabajo en una investigación cualitativa. Se piensa esta metodología como una estrategia que implica una investigación empírica de un particular fenómeno contemporáneo dentro de su contexto de la vida real, utilizando múltiples fuentes de evidencia, y desde esta mirada, los puntos que se buscan son: establecer un enfoque desde la observación, y en este caso, la entrevista, con un sentido empírico que permita confiar en la evidencia recopilada; sobre lo particular, como los tres casos específicos que se desarrollan en el capítulo 3 de este texto; enfocado en un fenómeno en contexto y utilizando diferentes métodos de recolección de datos (Robson y McCartan 2009. p.150).

Si bien las indagaciones aquí presentadas no necesariamente servirán para generalizar resultados, sí procurarán estudiar exhaustivamente el fenómeno de los actores no estatales en la diplomacia cultural de las artes vivas y la movilidad como herramienta para su puesta en marcha, e invitando a la comunidad académica a iniciar estudios posteriores, probablemente comparativos, para el caso latinoamericano.

Cuando se plantean temas que se consideran nuevos, o no demasiado explorados, Yin (1989) propone el estudio de caso, argumentando que la investigación empírica se distingue por examinar un fenómeno contemporáneo en su entorno real, por tener claras las fronteras entre el fenómeno y su entorno, por usar múltiples fuentes de datos y por estudiar tanto un caso único o múltiples casos. Piedad Martínez (2006, citando a Eisenhardt) refuerza la idea sugiriendo el estudio de caso como una estrategia de investigación dirigida a comprender dinámicas presentes y actuales en contextos particulares o especiales, con el fin de describir, verificar o generar teoría.

La recopilación de información estará dada en primer lugar por entrevistas de dos tipos: semi-estructuradas para el caso de los representantes de las Universidades, abiertas para los representantes de fundaciones sin ánimo de lucro y de asociaciones y redes, buscando una conversación amplia. Por el carácter conversacional, es el instrumento que evita oprimir a las personas participantes, generando un ámbito que facilita la comunicación entre quienes interactúan, sabiendo que no hay nada en contra de investigar asuntos en los que se esté involucrado emocionalmente (Ozonas y Pérez, citando a Díaz Martínez. 2004. p. 200). Las entrevistas se desarrollaron en varios encuentros, cara a cara entre la investigadora y los entrevistados.

De la misma manera se hace una revisión exhaustiva de los documentos disponibles en clave de la promoción de la diplomacia cultural y de la movilidad artística a nivel global. Se empleará el análisis de discurso para documentos y material obtenido de conferencias y foros relacionados con las categorías de análisis y otras fuentes primarias como sitios web oficiales.

1. LA DIPLOMACIA DE LAS ARTES VIVAS

“El arte es un espejo de la sociedad. [...]. Las artes pueden visualizar la tradición o el cambio, el progreso o el retroceso, la extraversion o la introversión, la globalización y el nacionalismo. Las obras de arte pueden estar profundamente involucradas en asuntos políticos o sociales. Pueden ser extremadamente críticas, vanguardistas o utópicas. Son una fuente inigualable de información cultural. Pero, sobre todo, las artes crean oportunidades para trascender las fronteras y ampliar los horizontes.

The Art of Diplomacy, the Diplomacy of the Art

Charlotte Huygens

La relación entre arte y política se evidencia y se transforma según la temporalidad en la que se ubique la reflexión. Si se analiza en el Imperio Romano, en el Renacimiento, la Modernidad o en la Edad Contemporánea, es clara la existencia del vínculo, pero se complejiza la posibilidad de establecerla de una manera clara, considerando mediaciones sociales, sucesos históricos e intervenciones culturales vinculadas a una época o periodo de tiempo específico.

Sin embargo, un asunto que parece transversal en el tiempo y que liga directamente al arte con la política y que ha rondado el rol de las artes en la diplomacia es la idea de la representación. En la medida en la que se necesite que el arte diga algo o muestre algo, entonces su vinculación con la actividad política se configurará según esquemas de ideas, de realidades externas, de propuestas de convivencia y de ideologías; cuando el arte sugiere una situación política concreta, una urgencia de protesta, una necesidad de emancipación o de activismo, el mensaje sin duda es más efectivo y más amplio (Islava, 2018). Aun cuando lo sugerido sea un interés particular de un Estado o de un grupo político, probablemente tendría el mismo efecto, circunscribiendo la obra de arte,

inevitablemente, a los contextos y circunstancias que la hicieron posible y a las cuales se refiere.

Bertolt Brecht, Jean Paul Sartre, Heiner Müller y Alfonso Sastre son ejemplos claros de un movimiento de teatro dialéctico que, con una marcada línea subversiva, ejemplifican una clara intención política teatral en el siglo XX. En el caso colombiano, la obra *Guadalupe años sin cuenta*, creación colectiva del Teatro La Candelaria, dirigida por Santiago García y reconocida como una obra emblemática del teatro en Colombia, tanto por su estilo épico como por sus referencias políticas, se inspira en estudios y documentos de prensa de la época sobre las guerrillas del llano que en sus inicios fueron apoyadas por dirigentes del Partido Liberal. Otro ejemplo es la obra *I took Panama*, estrenada en 1974 y creada por el Teatro Popular de Bogotá, (TPB) que habla de la expoliación de Panamá por parte de Estados Unidos. En palabras de Margarita Valencia: *“Lo que hasta entonces se había denominado la separación de Panamá, se convirtió (mediante el teatro) en una agresión personal, en una herida abierta, en el fin de setenta años de negación colectiva. Quizás es el gran aporte del arte comprometido: hace que sea un poco más difícil decirnos mentiras”* (Valencia, 2014, pr. 4).

Uno de los ejemplos actuales más relevantes en Colombia es la obra *Labio de Liebre*, con dramaturgia original y dirección de Fabio Rubiano. Estrenada en el 2015, esta puesta en escena plantea la dicotomía entre el perdón y la venganza y busca difuminar el límite entre víctimas y victimarios. Aun cuando la intención de la obra no busque ser política, según su propio creador, su contenido expresa claramente un asunto político actual colombiano.

En palabras de Rubiano, en el Panel de Creación Artística y Conflicto para la Cumbre del Arte y la Cultura por la Paz:

“Hablo desde el teatro. Y en el teatro, por lo menos en el que hacemos con el Teatro Petra, el asesino más despiadado llora de amor, justifica con argumentos su quehacer, y, ante todo, insiste en que en aquello que hizo fue movido por una convicción férrea en crear un nuevo país... Nuestro trabajo no es sociológico, documental, antropológico, religioso... Hay quienes hacen teatro político, teatro antropológico y teatro documental, y

disfrutamos viéndolo... Con Labio de Liebre nos han dicho muchas cosas: que tiene mucha fuerza política, que ilustra lo que sucede en este país, que muestra la verdad de las víctimas, que es laxa con el victimario. Alguien dijo que es el capítulo de una telenovela, otro dijo que hacemos mofa de un proceso de desmovilización” (Rubiano, 2015, par. 1).

Para el caso de la música, muchos han sido los compositores cuyas obras expresaron sus ideas políticas, entre las que recordaría a Richard Wagner, Franz Liszt, Dmitri Shostakóvich, Frederic Chopin, Ludwig van Beethoven. Incluso, el motivo de la melodía "Oda a la Alegría" de Ludwig van Beethoven que con los años terminaría siendo su Novena (y última) Sinfonía y cuyo movimiento final para coro y solistas es mundialmente conocido y se convirtió en el Himno de la Unión Europea (Lianu, 2016)

En Latinoamérica, la simbiosis entre música y política se hace mucho más visible en el siglo XX, mediante el formato canción, con letras que explicitan una contundente protesta en contra del racismo, la opresión, el capitalismo y a favor de la resistencia y reivindicación de los pueblos. Esto parecería natural en un continente con un amplio repertorio de masacres, tragedias e injusticias sociales. Música de Victor Jara, Violeta Parra, Rubén Blades, Silvio Rodríguez, Charly García, Mercedes Sosa, Los Prisioneros, y más recientemente Molotov, Manu Chau, Calle 13, entre muchos otros, ilustran la posición política a través de la música. En Colombia, algunos de los ejemplos más evidentes de los últimos años son 1280 Almas, La Pestilencia y Edson Velandia, sin ser los únicos representantes.

Estos ejemplos muestran la cara más evidente de la relación entre arte y política. Sin embargo, cuando el arte se mantiene al margen de posturas representativas explícitas en el contenido artístico, no quiere decir que no exista relación con la política. En este caso, se podría evidenciar esta relación en los procedimientos, elementos, formas y medios que requiere para ser creado (Islava, 2018) y en la misma medida para ser exhibido y circulado. De acuerdo con esto, la forma de hacer política, puede ser a través del impacto de la experiencia artística, de la transformación de la manera de percibir la realidad, de la relación nuevos públicos con diferentes contextos sociales, de la

interacción con grupos de orígenes diversos durante el proceso creativo y de la exposición de la obra en escenarios extranjeros para propiciar nuevas interpretaciones, diálogos y correlaciones.

Theodor Adorno (citado por Pérez, 2011) defiende que la eficacia política del arte se deriva directamente de la existencia de la obra, no necesariamente desde su intención, lo que se pone en evidencia a través de la modificación de la conciencia que siempre es mediata, por eso, el arte es crítica social a priori, aun el arte autónomo y no comprometido.

Adicionalmente, se entiende que el arte es una de las tantas formas en las que el ser humano deja un registro de su propia historia, por lo tanto, no es difícil reconocer el vínculo entre el arte y el mundo social y político. Cualquier obra de arte, sin necesidad de que contenga en sí misma una directa intencionalidad política o militante, ya es un testimonio de las características fundamentales del contexto que rodeó su creación (Ducuara, 2018).

Pérez (2011) afirma que la relación entre arte y política se acentuó a partir de los años ochenta, porque, en el campo de las artes, no solo ha cambiado la estética y la noción de vanguardia, cuestionando los formatos y soportes tradicionales. Además, se han multiplicado las iniciativas de artistas que promueven la participación de grandes grupos de personas, en proyectos en los que se asocia la creación con la ocupación de espacios locales y la exploración de formas experimentales de socialización, reforzando el reconocimiento de la función social del arte, el cambio del espectador en el proceso creativo y/o la intervención del espacio público. Así, la distancia entre la alta cultura y la baja cultura se reduce y aparecen las florecientes industrias culturales, en un proceso en el que lo estético predomina sobre lo político/moral (Pérez, 2011).

Por su parte, Jacques Rancière en su escrito *El Espectador Emancipado* (2010), plantea que lo político en el arte no estaría en el contenido sino más bien en el proceso mismo y en los modos en que se construyen formas de visibilidad; lo políticamente relevante consistiría entonces en el aumento de capacidades para construir de otro modo el mundo sensible. La política entendida también como la intervención en las formas de percibir, pensar y decir (Islava, 2018).

La danza contemporánea, el performance o la música instrumental, encuentran en este planteamiento su vínculo más afianzado con la política, en tanto que lo representado resulta en muchos casos más difícil de entenderse o explicarse en términos políticos tradicionales, pero se propicia una reflexión acerca de sus condiciones materiales, formas de percepción, comprensión y circulación global. Por esta razón, la postura de Rancière (2010) permite entender mejor el panorama de aquellas artes vivas que no hacen explícitos en su contenido asuntos políticos, pero que en su búsqueda para llegar a nuevos públicos y para interactuar con nuevos grupos sociales, artistas, espacios y culturas a favor de una sensibilidad colectiva y constructiva, favorecen encuentros de carácter político, apalancados por diferentes actores, públicos, privados y mixtos. Esto se puede interpretar como una forma de hacer política que puede parecer menos urgente, pero más radical, según Luis Miguel Islava (2018), en la medida en la que se busca interrogar las formas en las que vemos y entendemos lo que vemos, y así resaltar las convenciones que determinan nuestra forma de adquirir, acumular y transmitir la experiencia. *“El gran poder que poseen las experiencias estéticas en general, es su capacidad para ampliar los sujetos, los objetos y los espacios adecuados para el debate, creando nuevos escenarios para la política”*. (Pérez, 2011, p. 196).

Hoy, se revela una amplia variedad de proyectos artísticos que combinan sonidos, movimiento, palabras, imágenes, escenarios y formatos experimentales que buscan explorar nuevas formas de sociabilidad y de diálogos culturales, recurriendo a herramientas tecnológicas y a lenguajes complejos. Aparecen entonces figuras como el arte relacional, que inventa nuevos modos de relación entre el espectador y el artista, las intervenciones, como arte en medio de lo cotidiano en donde se vincula el artista; con el entorno de manera directa y sin mediaciones, o el performance, como muestra escénica que integra con frecuencia la improvisación y el sentido estético, generalmente en presencia de público (Pérez, 2011). Estas figuras, o formatos, hacen parte de las artes vivas a las que se refiere esta investigación, junto con el teatro, la danza y la música en vivo.

Una vez establecidas las posturas que justifican la relación del arte y la política, es importante hablar de un término confuso y a veces enmarañado: *cultura*. Para efectos

de este texto, se entenderá como el complejo de rasgos distintivos espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a una sociedad o grupo social. Incluye las artes y letras (para el caso de esta investigación, me referiré especialmente a productos artísticos y creativos que ubiquen la música, el teatro y la danza en primer plano), además de modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, sistemas de valores, tradiciones y creencias y la capacidad del hombre para reflexionar sobre sí mismo, de expresarse, de ser consciente, de discernir valores, de cuestionar sus propias realizaciones, de buscar nuevas significaciones y crear obras que lo trasciendan, entendida como un proyecto inacabado.⁵ (Unesco, 1982)

Para el caso colombiano, hay asociación directa precisamente con esta definición que sugiere la UNESCO, que se evidencia en la Ley 397 de 1997, en la que se establece una postura estatal clara en esa dirección. Aun cuando hay posibilidad de interpretaciones o adiciones, es útil un punto de partida:

ART 1

1. Cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias.

2. La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas.

Els van der Plas, directora del Prince Claus Fund para la Cultura y el Desarrollo en La Haya, matiza el discurso político cultural afirmando que, sobre todas las cosas, la cultura es belleza, y los seres humanos no pueden prescindir de ella, aun cuando no todos la percibamos de la misma manera, pero el vínculo empático que crea es lo que une a las personas y trasciende las diferencias culturales, puesto que no es una idea universal de

⁵ (Definición de *cultura* derivada de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales; México, 1982. Puede ampliarse en www.unesco.org)

belleza lo que une sino el placer y posibilidad de percibirla y de experimentar emociones positivas y valores de vida. También afirma que la cultura le da identidad y lugar en el mundo a los seres humanos: quiénes son, qué son y qué lugar ocupan en la sociedad son asuntos estrechamente ligados a la cultura, y que, si las personas tienen una imagen más segura de sí mismas, será más fácil respetar y comprender a los demás, por lo que enfatizar en la cultura, apoyarla, estimular sus cualidades y asegurar su florecimiento en todos los lugares del mundo contribuirá al difícil arte de vivir juntos. (Van der Plas, 2008).

Por su parte, Berger (2008), en la introducción del compilado *Bridge the Gap, or Mind the Gap, Culture in Western-Arab Relations* plantea que en la *cultura* lo fundamental es la "otredad" del otro, no porque lo definamos así, sino porque el otro se define a sí mismo como diferente de nosotros. Aun cuando estas diferencias sean reales o simplemente percibidas, ahí es donde entra la diplomacia: para superar las diferencias y encontrar un terreno común. Huygens (2008) afirma que para crear condiciones de diálogo entre culturas y países que incluyan la aceptación del otro y los cuestionamientos propios acerca de valores, prácticas y adaptaciones al mundo contemporáneo, básicamente para crear relaciones más balanceadas, la relevancia de las artes es insuperable.

Entrando en el campo de las relaciones internacionales, específicamente en el de la diplomacia cultural, y tal como se plantea en el marco teórico de esta investigación, éste no ha sido un asunto que revele especial interés en los académicos de las RRII. Un grupo de autores lidia con la tensión entre propaganda y diplomacia, y otro grupo la enmarca más allá del ámbito estatal. (Ada, citando a Hecht, J. y Donfried, M. 2017, 9-10).

Aun cuando países como Inglaterra, Francia, Argentina o México tienen una visible tradición de diplomacia cultural y un importante legado de internacionalismo cultural, hay una literatura limitada al respecto. Nisbett (2011) asegura que el tema carece de progreso teórico, es pobremente comprendido, mal explicado, ignorado en los estudios de la diplomacia, incluso ridiculizado con preguntas como qué puede hacer la poesía para reducir las armas biológicas; pero otros autores (como Schneider, 2008) contrapesan la argumentación afirmando que si bien la diplomacia cultural no resolverá la crisis política, sí puede ayudar a revertir el declive de las relaciones a través del diálogo y el respeto (Nisbett, 2011). No se trata de poner en competencia a la diplomacia cultural con otros

tipos de diplomacia o con acciones políticas internacionales, se trata de reconocer y ampliar al máximo sus capacidades.

Se entiende que no hay un consenso general frente al concepto, actores y formas específicas de este tipo de diplomacia. Sin embargo, la misma parece urgente, necesaria y poderosa justo en momentos de crisis. Vale la pena, entonces, indagar qué condiciones necesita, qué facultades tiene, qué potencialidades puede generar y quiénes pueden propiciarla.

Lo primero es considerar los cambios que ha tenido la comprensión de la diplomacia en las últimas décadas, a tal punto de replantearse lo que parecía estático, como que el Estado es el único actor responsable de llevarla a cabo. Una de las diversas muestras de ello son las palabras del embajador de España en Argentina entre el 2007 y 2012, el señor Rafael Estrella, en su discurso emitido en el Consejo Argentino de Relaciones Internacionales en julio de 2011, en torno a las transformaciones en las relaciones internacionales y el papel de la diplomacia en este nuevo entorno. Habla de una revolución de los asuntos diplomáticos que implica una nueva visión de la diplomacia tradicional, incluyendo la emergencia de nuevos actores: empresas, ONG, organismos internacionales, e individuos en red 2.0. Durante este discurso cita a D. Milliband: *“La nueva diplomacia es a la vez pública y privada, tanto de masas como de élites, en tiempo real, y al mismo tiempo, deliberativa”* (Estrella, 2011. p. 3)

Según Estrella (2011), a partir de los años setenta surge un nuevo escenario, con cambios que modifican aspectos de las relaciones exteriores y, con ello, el ejercicio de la diplomacia en el Estado moderno: una variedad de actores no-estatales comienzan a jugar un papel importante en las relaciones exteriores, quienes influyen u orientan con sus actuaciones en otros países la acción exterior que desarrollan las diplomacias nacionales. Afirma que es un cambio sustancial de cara al monopolio exclusivo del Estado-nación y de su diplomacia en las relaciones exteriores, ya no es algo que suceda entre gobiernos y a puerta cerrada. Ahora que la distinción entre lo doméstico y lo exterior se difumina, la política exterior se convierte cada vez más en el dominio de toda la gente, pero asegura que no es, de ninguna manera, el fin de la diplomacia. Estrella habla de la

empatía como capacidad imprescindible para entender la propia naturaleza de la nueva diplomacia y para construirla coherentemente y de manera creíble; una diplomacia abierta que sirve como herramienta para acercar pueblos y naciones (Estrella, 2011)

Nuevas formas de entender la diplomacia hacen que lo tradicionalmente etiquetado como diplomacia cultural también considere nuevas maneras de expresarse y de efectuarse. Milton Cummings brinda una definición de diplomacia cultural lo suficientemente abierta para que el ejercicio de la misma tenga un amplio potencial y alcance: el intercambio de ideas, información, valores, arte y otros aspectos de la cultura entre naciones y sus gentes a fin de promover el entendimiento mutuo (Cummings, 2009). Esta idea se refuerza con definiciones como la que propone el Instituto para la Diplomacia Cultural (ICD), en donde se establece que la diplomacia cultural es el curso de acciones que se basan en el intercambio de ideas, valores, tradiciones, arte y otros aspectos de la cultura o la identidad, ya sea para fortalecer las relaciones, mejorar la cooperación sociocultural, promover intereses nacionales, entre otros⁶. La diplomacia cultural puede ser practicada por el sector público, el sector privado o la sociedad civil. El ICD la llama también *diplomacia entre culturas* y considera que exploradores, investigadores, profesores, artistas, entre otros, son vivos ejemplos de diplomáticos culturales⁷.

Estas interpretaciones permiten renovar el enfoque que se tiene de la diplomacia cultural, muchas veces entendida como un accesorio ligado y dependiente de los intereses gubernamentales, de la idea de marca país, o del ampliamente nombrado poder blando. Hoy la diplomacia cultural no pretende específicamente ser la promoción de lo nacional. Se centra en un terreno común y en comprender al otro al observar la variedad de formas en las que el otro se expresa, porque no se desarrolla unilateralmente con el fin de explicar las políticas propias a los demás, sino que adopta un enfoque multilateral con énfasis en el reconocimiento mutuo. (Berger, 2008). Debería ser entonces un proceso de construcción de puentes, no una calle en sentido único porque lo que hace es desarrollar el respeto por lo demás y por sus formas de pensar (Schneider, 2008)

⁶ Recuperado de http://www.culturaldiplomacy.org/index.php?en_culturaldiplomacy consultada en septiembre de 2019

⁷ Recuperado de http://www.culturaldiplomacy.org/index.php?en_culturaldiplomacy consultada en septiembre de 2019

Desde esta óptica, se amplía el alcance de la diplomacia cultural en la medida en la que, la capacidad de comunicarse más allá de las fronteras e interactuar con culturas de diferentes países, permite que cualquier ciudadano se convierta en un potencial diplomático cultural. Al desligar el concepto de la estructura estatal, de los actores estatales y de la figura tradicional del diplomático, se operan nuevas agendas culturales, generadas por las voluntariedades, las necesidades de nuevos relacionamientos e intereses mucho más diversos, intereses incluso globales.

Lo anterior plantea cambios en la relación tradicional entre el arte y las relaciones internacionales, porque se propone un vínculo de reciprocidad y mutuo beneficio, no una instrumentalización del arte para fines diplomáticos tradicionales. Cambian incluso los objetivos y métodos de la diplomacia de las artes porque cobra importancia la promoción del valor artístico sobre la promoción nacional, se le permite ser más crítica y entrar en debates culturales contemporáneos.

El distanciamiento del arte con el poder y la independencia creativa de los artistas es precisamente lo que la diplomacia cultural debe apreciar y apoyar, permitir que las artes sean artes, no un instrumento para un fin (Huygens, 2008). Es muy común encontrar que los artistas no están alineados con las agendas políticas de los gobiernos, o incluso hacen contraposición a líneas políticas e ideológicas, por lo tanto, aportan una visión crítica y sensible acerca de temas de interés mundial como la globalización, las crisis humanitarias, el capitalismo, la inmigración, el uso de la tecnología, el medio ambiente, entre muchos otros, y esa visión es necesaria para ampliar el espectro en la toma de decisiones. Esto incluso soporta mucho más consistentemente la idea de diplomacia cultural, que la idea de relaciones culturales, porque ofrecen un punto de vista, no una simple mezcla de elementos culturales (Van Graan, 2017).

Por otro lado, cabe una reflexión acerca de cómo se patrocina la diplomacia de las artes vivas. Cuando es patrocinada exclusivamente por los gobiernos, embajadas o ministerios de relaciones exteriores, se puede entender como una manera de perseguir intereses particulares del Estado o con un componente aparentemente útil de propaganda nacional. En este caso los artistas, en su necesidad de financiación, podrían prestarse para tal fin, aun cuando no tengan un compromiso verdadero o una sintonía clara con

dichos intereses. Surgen entonces las siguientes preguntas: ¿Deben renunciar los artistas a sus posturas críticas y a su libertad creativa con tal de tener invitaciones por parte de embajadas en el exterior o de recibir financiación pública? ¿Es posible que las instituciones públicas que tienen recursos para financiar las artes vivas encuentren valor en el arte por sí mismo, y no en el arte particularmente representativo de intereses gubernamentales? De ser posible, ¿Podría propiciarse entonces una diplomacia cultural más potente, más consistente, más contundente, más diversa, con una proyección mayor y con efectos a mayor plazo, contrario a una serie de actividades y eventos culturales como parte de una agenda de fechas por cumplir?

En sintonía con estas preguntas, Banks (2011) afirma que es un riesgo para la diplomacia de las artes el hecho de ser una herramienta o un instrumento financiado y usado por parte de los Estados porque puede convertirse en una estrategia de control o dominación, asunto que se refuerza si la financiación es exclusivamente estatal. Argumenta que el poder transformador de las artes depende del respeto a la integridad artística y cultural, y que cuando se disponen las artes al servicio de otra agenda se compromete la calidad estética y las relaciones de mutualidad. Sugiere entonces que los patrocinadores de las artes respeten la autonomía, los espacios y los requisitos que éstas demandan (Cohen, citada por Banks, 2011, p.112)

La figura del patrocinador está relacionada de alguna manera con la idea de emisor de la diplomacia cultural, y, por lo tanto, aparece también la idea del receptor. Los flujos multidireccionales innegables en un mundo globalizado, digitalizado y en red, desafían el modelo unidireccional del emisor de la diplomacia cultural que se dirige a una audiencia específica, de manera directa, o la diplomacia cultural como un simple vehículo para un mensaje o interés político claro (Clarke, 2016). Ahora sufre una especie de interferencia gracias a la entrada de un nuevo actor que ha sido reconocido durante mucho tiempo, pero que ahora hace parte del debate de las relaciones exteriores y de la diplomacia: la sociedad civil. Entidades, organizaciones no gubernamentales, redes, colectivos e individuos que intervienen en la diplomacia cultural y que son determinantes para su éxito (Ada, 2017).

¿Se puede garantizar que el mensaje deseable del país emisor va a ser recibido tal cual se planea, por una audiencia que es diversa, diferente, desconocida y muchas veces descontextualizada? Un ejemplo apropiado para este asunto es la película Fahrenheit 9/11 de Michael Moore, ganador de la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes en el 2004, cuyo foco es la fuerte crítica sobre la guerra contra el terrorismo de George W. Bush (Ang, Raj Isar y Mar, 2015, p. 371) o en Colombia la obra de teatro Labio de Liebre, citada al inicio de este capítulo. El resultado de la percepción de la audiencia para cualquiera de estos dos casos podría ser tan inesperado que sería imposible unificarlo.

¿Cómo saber si el mensaje que se quiere enviar va a ser percibido y entendido como la estrategia de política exterior lo supone? Si no hay forma de garantizarlo, ¿Cómo se comprueba la efectividad de la persuasión que busca el poder blando? En realidad, no está en manos ni del emisor, ni del receptor, ni del financiador, ni de los artistas garantizarlo, y siendo un asunto de percepción, y, por lo tanto, de subjetividad, no es posible hacerlo. Esto pone en duda la concepción de poder blando de Joseph Nye (2004) de atraer y persuadir, aplicada a la diplomacia cultural, dado que lo que se argumenta es que la exposición de los aspectos “positivos” de la cultura de un país, harán que otros sean menos hostiles y estén más dispuestos a ponerse de su lado (Clarke, 2016, p. 158), y esta afirmación, tal como dice Raj Isar, es más una cuestión de fe que de evidencia (2010, p. 37).

Nisbett asegura que, en gran medida, se puede comprar el poder blando. La historia mundial muestra que los países occidentales ricos han tenido y tendrán el monopolio del poder blando gracias a la red de influencia y riqueza corporativa que permite lograr una gran producción cultural, así como disponer y controlar los canales a través de los cuales circula mundialmente esta producción, lo que significaría que es simplemente una réplica de las estructuras de poder tradicionales, una manera de empaquetar y reafirmar la hegemonía de los países poderosos (2017, p. 117)

De hecho, según Ang, Raj Isar y Mar (2015) la adopción del discurso del poder blando y de la marca nacional ha sido importante para impedir, en lugar de favorecer, el desarrollo de las relaciones culturales entre países. El esfuerzo gubernamental de establecer una narrativa nacional unificadora como condición para una diplomacia cultural efectiva, o la

preocupación por la falta de alineación estratégica en asuntos culturales impide analizar la diversidad de prácticas culturales existentes y examinar realmente qué pueden lograr (p. 374).

El enfoque constructivista en las RRII soporta el potencial de la nueva interpretación de la diplomacia de las artes vivas, en tanto que el énfasis no radica en la aceptación por parte de otros de los valores y mensajes emitidos por los productos artísticos del país emisor, sino más bien en la creación de identidades colectivas (uno de los hechos sociales más importantes propuestos por el constructivismo) en el proceso de transmisión y diálogo cultural (Clarke, 2016, p. 158). Villanueva Rivas (citado por Clarke, 2016) argumenta que una característica central de la diplomacia cultural puede ser precisamente la construcción de identidades colectivas de paz, de diversidad y de comprensión a nivel internacional.

Para esta diplomacia, es urgente distanciarse de la retórica, tal vez exagerada, del poder blando, alejada de la realidad actual en la que además interactúa un amplio abanico de actores no gubernamentales, organizaciones internacionales, colectivos culturales y artistas, valdría la pena reconfigurar los cánones tradicionales desde donde se explica la diplomacia cultural y empezar a entenderla como un proceso sustancialmente relacional y recíproco. Esta apertura puede ayudar a construir una convergencia de ideas, a reducir la desconfianza entre naciones, fortalecer el diálogo entre países, y favorecer las sinergias regionales. “La diplomacia cultural solo cumplirá su promesa cuando el campo de juego esté nivelado y podamos entablar una relación en términos recíprocos, celebrando lo que nos hace a todos humanos, y no lo que nos hace a algunos más humanos que a otros. Además, que hay una delgada línea entre la difusión cultural y la propaganda, y hay mucho trabajo por delante para que el intercambio sea un verdadero diálogo.” (R. Varea, citado por Banks, 2011)

En síntesis, y con el fin de obtener la máxima potencia de la diplomacia de las artes vivas construida a través de nuevas comprensiones, hay que tener en cuenta:

- Sus características de reciprocidad y a su vez, multidireccionalidad. La idea del mensaje de un emisor hacia un receptor visto desde el poder blando, tiene unas complejidades que pueden restringir los alcances que las artes vivas pueden

propiciar por medio de la creación artística en sí misma y por medio de la movilidad internacional de dichos artistas, que, gracias a la condición subjetiva del arte, abre los canales y amplía los diálogos. Sin garantías acerca de la manera de cómo se recibe y cómo se interpreta el mensaje que se quiere enviar, el poder blando pierde fuerza desde su propia concepción.

- La diplomacia de las artes vivas tiene la capacidad de construir identidades colectivas que facilitarían el propósito de entendimiento mutuo, y pueden favorecer las relaciones entre países a largo plazo y con bases mejor cimentadas, en las que intervienen actores de diferentes naturalezas. El foco radica en el intercambio de ideas y en el encuentro de culturas a través del arte, lo que plantea como necesaria la movilidad artística a nivel global para propiciar este tipo de encuentros.
- Las artes vivas y su circulación por el mundo permiten soportar el cambio de paradigma en la medida en la que están propiciando todo un ecosistema de relaciones internacionales que involucran, por un lado, al Estado en el diseño de políticas públicas para la circulación de artistas, y por otro lado, a actores no estatales que no solo favorecen, sino que construyen redes, facilitan la conexión entre homólogos, eventualmente aportan a la financiación de la movilidad internacional e incluso influyen en políticas públicas a nivel local y regional a través de la creación de mercados culturales, ferias, festivales, encuentros y eventos internacionales en donde la representatividad nacional toma un nuevo sentido.
- El poder transformador de las artes vivas a la luz de la diplomacia cultural exige el respeto de las calidades estéticas, de los requerimientos técnicos, de la creación artística, de la autonomía de sus contenidos. Con estas bases, se propicia un espacio óptimo para que las artes vivas desempeñen su mejor papel como tejedoras de relaciones internacionales y como representantes de un país y de una cultura específica.

2. MOVILIDAD ARTÍSTICA GLOBAL

La movilidad artística es un asunto aún menos explorado que la diplomacia cultural. Si el concepto, descripciones y comprensiones de la diplomacia cultural presenta disyuntivas, zonas borrosas, y divergencias, el tema de la movilidad artística global expone, además, una ausencia importante de investigación que permita esclarecer qué significados tiene, cuáles son sus causas, para qué sirve y cuáles son sus posibles efectos, ausencia que se revela con mucha más notoriedad en el caso de Latinoamérica. Sin embargo, la realidad de las artes vivas y su circulación por el mundo es innegable: un sinnúmero de agrupaciones musicales, orquestas, cantautores, compañías de teatro, actores, bailarines, agrupaciones folclóricas, ensambles clásicos, entre muchos otros artistas escénicos se mueven por el mundo presentando sus obras y producciones artísticas en diferentes escenarios, públicos y privados, que a su vez son tan diversos como las obras mismas y como las maneras de acceder a dicha movilidad⁸.

En el área de las artes vivas, el terreno poco explorado e inestable a nivel de producción académica ayuda a alimentar una percepción confusa del término. No es claro a quién beneficia, a quién le interesa, quiénes la favorecen o con qué fines. Este capítulo busca delimitar el concepto de movilidad artística global, establecer los tipos de movilidad artística que pueden existir, mostrar tanto sus dificultades como sus potencialidades y evidenciar el tipo de actores y agentes que pueden afectarla o favorecerla.

Para aterrizar la definición, es importante revisar más a fondo las posturas que permitan entender la movilidad internacional en sí misma para luego conectarlas con la circulación global de las artes vivas. En el texto *Challenges of Mobility* (editado por Bashiron Mendolicchio y Huleileh, 2015) se plantea que la movilidad se puede definir como una herramienta para la exploración y el descubrimiento al interior de las culturas y al exterior de los países, un interés por el aprendizaje mutuo que solo se puede vivir; requiere presencia física y conversaciones cara a cara, en donde el énfasis no está tanto en la información y en el contenido, como en repensar y desaprender mucho de lo que se ha

⁸ Aun cuando no hay mediciones precisas de cuantos artistas escénicos entran y salen de Colombia con sus obras, basta con revisar las programaciones de teatros, escenarios, centros culturales y espacios que presenten programación artística independiente para evidenciar la circulación de obras internacionales de manera permanente.

aprendido antes, incluyendo las creencias (Bashiron, 2015, p. 8). En palabras de Judith Staines: “Es un proceso de interacción con diferentes culturas y diferentes realidades con base en el respeto y la comunicación, un intercambio que desafía supuestos y cambia prácticas, cuyo proceso es complejo pero su recompensa es extraordinaria” (Staines, 2004. p. 3).

Como categoría de estudio, la movilidad internacional transita entre las miradas antropológicas y sociológicas de varios autores, entre ellos John Urry, Mimi Sheller o Tim Cresswell, quienes la explican desde perspectivas geográficas, tecnológicas, sociológicas, económicas y urbanas, y que la ubican en la categoría de “paradigma emergente”⁹. Desde estas ópticas se plantea que la movilidad va más allá de un simple desplazamiento físico, como es común entenderla: ahora incluye mapear y hacer seguimiento a los terrenos físicos y virtuales de sistemas interconectados y desiguales. Incluye además el reconocimiento de infraestructuras, medios de transporte, sistemas de información y comunicación, instituciones de gobierno, regulaciones, entre otros (Sheller y Urry. p. 336).

Propone Cresswell (2006) hacer una distinción entre movimiento y movilidad, y para las artes vivas; esta distinción se hace fundamental y puede aclarar el panorama de estudio. Incluso permite analogías que pueden resultar atractivas (la relación directa entre las artes vivas existiendo el escenario a través del movimiento físico de los artistas). Según el autor, el movimiento es el acto de desplazamiento que permite a las personas cambiar de posición, generalmente de un punto A, a un punto B, como simple hecho general de desplazamiento, una especie de equivalente dinámico de ubicación en un espacio abstracto. La movilidad, entonces, involucra estrategias, tipos, relaciones, historia, ideologías, significados e implicaciones sociales; convierte el hecho de pasar de A B en un sinónimo de libertad, transgresión y creatividad hecha experiencia. Entonces, si el movimiento es el equivalente dinámico de ubicación, la movilidad es el equivalente dinámico de lugar (Cresswell, 2006).

⁹ Los estudios realizados por John Urry, uno de los autores mayormente referenciados, desarrollan la idea del paradigma emergente de la movilidad desde hace más de 10 años, con aproximaciones teóricas que incluso lo plantean como una constelación incipiente de una innovadora ciencia social (Sheller, Urry, 2018)

La naturaleza intangible e inestable de la movilidad parece sugerir que su estudio es difícil, de alguna manera escurridizo o caótico, en la medida en la que la sensación del movimiento de las cosas puede ser caótica, opuesto a la sensación de lo inmóvil o estático. Sin embargo, la relación de la movilidad con la existencia del ser humano es intrínseca y ha afectado sus narrativas e ideologías desde sus orígenes. Con las artes sucede igual, entendiendo que el arte se mueve y circula como parte de su naturaleza, su propósito y de su razón de ser. Como dice Cresswell (2006), la movilidad se entiende como progreso, como libertad, como oportunidad; es un foco tanto para el mundo como para nuestra comprensión del mismo, hoy más que nunca, pero, aun así, es un asunto que permanece sin especificar (p. 1).

La movilidad suscita reflexiones acerca de las migraciones, de la globalización, de las comunidades, de las fronteras, de las restricciones y de las transformaciones culturales. Sin duda es una cuestión política, social, económica y cultural. Los flujos de personas que cruzan mares y continentes; las importaciones y exportaciones de enormes mercancías o de objetos inútiles; el intercambio fructífero de ideas, conocimiento, visiones y pensamiento; los encuentros sorprendentes, creativos y originales, así como los enfrentamientos aterradores y crueles son algunos de los elementos atemporales que formal la historia de la movilidad (Bashiron y Huleileh, 2015). De allí que se encuentren con más facilidad investigaciones asociadas disciplinalmente con las RRII acerca de las poblaciones migrantes, del desplazamiento o del exilio en contextos de guerra, de vulnerabilidad o crisis.

Sin movilidad, ni el Renacimiento, el Barroco, la Ilustración o el Romanticismo habrían tenido lugar. Estas tendencias estéticas trascendieron fronteras geográficas, culturales, religiosas, estatales y de lenguaje, interconectando los principales centros de Europa; las universidades se convirtieron en el eje de científicos e intelectuales de todo el continente, quienes a su vez atrajeron estudiantes desde lugares inesperados; las principales ciudades de Europa se convirtieron en centros culturales prominentes, lo que atrajo el comercio y el flujo de personas, y la fama de los artistas más grandes fue internacional, quienes giraban con libertad por las cortes y los centros aristocráticos y políticos más influyentes. (Klaic, 2007, p. 11-12). George Frideric Händel en el siglo XVII

o Wolfgang Amadeus Mozart en el siglo XVIII pueden ser claros ejemplos de artistas móviles a nivel internacional, que construyeron sus carreras gracias a sus viajes y que además interconectaron culturas, sociedades, gobernantes e incluso el continente a nivel estético y cultural.

Lo anterior confirma que, aunque parecería que el asunto de la movilidad artística se da en un mundo globalizado e interconectado que se vale de la tecnología y de las facilidades de transporte y comunicación actuales, ha sido una cuestión histórica y permanente en la vida de los artistas y en el desarrollo cultural de los países. Además, confirma que desde siempre los artistas han buscado su inspiración, formación, recursos, oportunidades y audiencias traspasando fronteras nacionales y estableciendo relaciones laborales y creativas a nivel internacional.

Se entiende que el arte y la cultura no son estáticos, se renuevan constantemente y circulan permanentemente. Es una condición intrínseca a sí misma porque está íntimamente ligada a la creatividad y a la expresividad. Por lo tanto, es móvil, flexible, está en su naturaleza expandirse, mostrarse y trascender. El arte tiene la capacidad de enseñarle a las personas aspectos de otras culturas e incluso ilustrar a las personas sobre su propia cultura de una manera sensible y con lenguajes diferentes, por lo tanto, la movilidad global del arte surge como una manifestación natural de vitalidad, omnipresencia y como una necesidad para su existencia (Oscarson, 2009, p. 29).

Tradicionalmente los artistas han sido “emprendedores móviles”¹⁰ en permanente búsqueda de inspiración, aprendizajes, oportunidades de exhibir su obra, recursos y nuevas audiencias. El estudio *Mobility Matters*, producido por ERICarts (Instituto Europeo de Investigación para una Política Cultural Comparativa y las Bellas Artes) define la movilidad como el desplazamiento transfronterizo temporal de artistas y otros profesionales de la cultura, cuyas formas se relacionan con lo individual (por ejemplo, redes, residencias, etc.) y con la movilidad de obras o presentaciones en otro país, y cuyos flujos están influenciados por los entornos de trabajo, los marcos legales y políticos generales y las medidas específicas. Se reconoce no solo como movimientos

¹⁰ Término empleado por Dragan Klaić en su libro *Mobility of Imagination* (2007)

ocasionales de los artistas que cruzan las fronteras nacionales y que eventualmente pueden ser útiles para obtener experiencia profesional, sino como una parte integral de la vida laboral regular de los artistas y profesionales de la cultura, que sucede de manera individual o colectiva. Se consideran además el esquema saliente, es decir, movilidad de artistas nacionales que viajan a otros países, y el esquema entrante, que atrae artistas y profesionales de la cultura para que visiten y conozcan la producción artística del país (ERICarts, 2008). En el Reporte Final encomendado por la Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión Europea en el 2009 llamado *Sistemas de información para el apoyo de la movilidad de artistas y profesionales en el campo de la cultura: un estudio de viabilidad*, dice en su introducción que la movilidad es el alma de la actividad artística y cultural. Afirma que el intercambio de ideas y técnicas entre artistas de diferentes orígenes ha sido fundamental para el florecimiento de la cultura en Europa y también para el desarrollo de la comprensión entre los pueblos.

Actualmente se identifican algunos estudios, en su mayoría desarrollados en los últimos 15 años y contruidos desde la mirada de la Unión Europea a cargo de plataformas como OnTheMove, ERICarts o IETM (centros de información, de trabajo en red y de investigación independientes integrados por artistas, universidades, investigadores, gestores culturales, compañías artísticas, instituciones, y actores de diferentes naturalezas), que han reflejado cómo la movilidad se ha convertido gradualmente en un concepto fundamental en las políticas culturales en Europa, en donde se reconoce como una de las causas del clima cultural dinámico europeo.

Sumado a los aportes de este tipo de plataformas, la movilidad de los artistas y profesionales de la cultura aparece como un objetivo estratégico de la Agenda Europea de Cultura del 2007 y del Plan de Trabajo de la Unión Europea para la Cultura 2008 – 2010, en donde se establece que el diálogo y las competencias interculturales deben considerarse esenciales en el contexto de una economía global para mejorar la empleabilidad, adaptabilidad y movilidad de artistas y gestores culturales, así como la movilidad de las obras de arte¹¹.

¹¹ Expresado por el Reporte Final de la Comisión Europea para la Educación y Cultura llamado *Mobility Matters: Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals*.

Entre las consideraciones del Consejo de la Unión Europea para establecer la Agenda Europea para la Cultura en el 2007, se reconoce el papel transversal del arte y la cultura como motor de desarrollo personal, de cohesión social, de crecimiento económico, de creación de empleo y de innovación. En el documento también se encuentra el reconocimiento de que la cultura debería desempeñar un papel importante en las relaciones exteriores de la UE como medio para reforzar la cooperación internacional y subraya la importancia de profundizar en el diálogo intercultural a escala internacional, incluso con países en situación de fragilidad, y de implicar a los actores no gubernamentales, para fomentar un mayor conocimiento y una mayor comprensión. Así, dos de los tres objetivos estratégicos de la Agenda son: la promoción de la diversidad y del diálogo intercultural y la promoción de la cultura como elemento vital de las relaciones internacionales de la Unión Europea. De la misma manera, entre los objetivos específicos se establece: incrementar el papel de la cultura en las políticas de la UE en materia de relaciones exteriores y de desarrollo y promover la movilidad de artistas y profesionales de la cultura y la circulación de todas las expresiones artísticas más allá de las fronteras nacionales” (Consejo de la Unión Europea, 2007).

Esto justifica que la movilidad artística global en Europa sea respaldada por una extensa gama de instrumentos y recursos de política cultural puestos en marcha por organismos internacionales, fundaciones privadas y operadores culturales de diferentes tipos, bajo el supuesto de un beneficio amplio tanto para artistas como para audiencias, sociedades locales y países (Klaic, 2007). Sin embargo, en la revisión de literatura para esta investigación se evidencia que el desarrollo académico no es muy amplio y que aún hay mucho terreno no documentado e inexplorado, en mayor medida para otras regiones y países diferentes a Europa; en otras palabras, mucha más realidad que estudios.

El hecho de la movilidad artística transfronteriza es un lugar común en el sector de las artes vivas, no solo para músicos, actores y bailarines sino también para productores, directores, técnicos y demás profesiones que conforman el sector. Involucra periodos de movilidad a corto o mediano plazo, recorridos de duración variable y patrones de movilidad, difícilmente predecibles o comunes entre disciplinas, sin embargo, gran parte de su actividad profesional se desarrolla a través de la movilidad a nivel global.

Actualmente, parece necesario y urgente indagar las razones por las cuales se da esa movilidad y los efectos que produce según el área de estudio, dadas las herramientas, los avances tecnológicos, las restricciones o libertades legales, y, para efectos de este trabajo, las implicaciones internacionales del asunto. Las primeras preguntas que surgen son: ¿Qué tipos de movilidad artística global se reconocen actualmente? ¿Para qué sirve? ¿A quiénes beneficia? ¿Qué dificultades presenta? ¿Qué es lo político en ella y qué actores la pueden favorecer?

2.1. Tipos de movilidad artística global

Al inicio de este capítulo se identificó la dificultad de la movilidad en general y la artística en particular para definirse como concepto claro y preciso, que le permita ser una categoría de estudio específica. Es necesario entonces, establecer los tipos de movilidad artística global que existen y que se delimitan para efectos de esta investigación.

1. Intercambios.
2. Residencias artísticas y/o académicas / investigación para la creación artística.
3. Co – producciones.
4. Festivales, ferias, mercados culturales y creación de redes.
5. Giras
6. Programas con marca nacional

A continuación, se hará una descripción de cada uno, basada en los reportes de ERICarts (2008), los aportes de autores como Cools (2004), Klaic (2007), González (2013) y la experiencia de quien escribe este texto en trabajos relacionados con movilidad de las artes a nivel global en la última década:

- 1. Intercambios:** Según Klaic (2007) es la forma más rudimentaria de cooperación cultural internacional, que viene desde las décadas que siguieron la II Guerra Mundial y que aún hoy está vigente. Un ejemplo puede ilustrar mejor sus características: una orquesta de jóvenes franceses viaja a Colombia para ser recibida por una orquesta de jóvenes colombianos con el objetivo de hacer uno o varios conciertos. La orquesta francesa consigue financiación para sus tiquetes aéreos y a su llegada, la orquesta colombiana facilitará alojamiento, alimentación

y asuntos logísticos. Luego, la orquesta colombiana viajará con la misma finalidad, la orquesta francesa será la anfitriona y las responsabilidades se invierten. Generalmente no hay un objetivo de ganancias económicas importantes, puede bastar con el cubrimiento de los gastos que genera el intercambio y la producción artística.

Antes de la década de los 80's era muy común que estos intercambios fueran financiados en su totalidad por los gobiernos nacionales, en donde los motivos políticos y promocionales, en términos bilaterales de cooperación cultural, pero también era común que el sentido y resultado artístico no tuviera mayor importancia, porque el objetivo mayor era hacer gestos políticos y mejorar el prestigio nacional en el exterior (Klaic, 2007).

Más tarde, durante la década de los 80's y 90's algunas organizaciones culturales mixtas y privadas comenzaron a celebrar acuerdos similares, con subsidios públicos menores o incluso con modelos de financiación propios.

- 2. Residencias artísticas y/o académicas / investigación para la creación artística:** Están estrechamente ligadas a la formación académica, procesos de aprendizaje, capacitaciones prolongadas y experienciales, con énfasis en la investigación y en la transferencia directa de conocimiento, aunque no siempre mediadas por instituciones académicas. Uno de los mayores beneficios es que durante el tiempo de la residencia, los artistas están completamente enfocados y concentrados en el proceso de creación artística, bajo una suerte de condiciones privilegiadas de subsistencia y en interacción con otros artistas internacionales. Este modelo, según Klaic (2007), nació en las colonias artísticas del siglo XIX, que ofrecían concentración creativa lejos del ritmo y el bullicio de las ciudades ocupadas, donde prevalecían las presiones comerciales. Hoy, algunos lugares apartados sobre todo en Europa, ofrecen este tipo de programas, dotados por gobiernos locales, universidades, fundaciones, empresas, teatros y donantes privados.

Entre los entes facilitadores y financiadores de este tipo de movilidad se encuentran generalmente instituciones públicas, pero cada vez más se identifican organizaciones privadas y mixtas. El ejemplo por excelencia es el DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst o Servicio Alemán de Intercambio Académico), financiado por las universidades y las comunidades estudiantiles alemanas. Sin embargo, el abanico de organizaciones se ha diversificado. Latinoamérica cuenta con programas de intercambio artístico de organizaciones privadas y mixtas como ISPA Latin America Fellowship Program y Global Fellowship, las Becas Carolina, OneBeat, Ibermúsicas, Iberescena, Fullbright, The Prince Claus Fund's Mobility Fund, Pina Bausch Fellowship, The National Performance Network of US, Latinamerica and Asia, NALAC, entre otros¹².

El reporte final del proyecto Learning Abroad in the Arts, del European League on Institutes of the Arts llamado *Bringing International Mobility in the Arts to the Forefront* (Booth y Ophuyes, 2004), establece varios tipos de movilidad artística específicamente académica, por ejemplo:

- 2.1. Movilidad de Intercambio: organizada colectivamente a través de acuerdos interinstitucionales en el marco de acuerdos gubernamentales.
- 2.2. Movilidad espontánea: elecciones individuales de estudiantes de artes, sin acuerdos o apoyos escolares.
- 2.3. Movilidad a corto plazo: los estudiantes de artes se matriculan en el extranjero por un periodo corto (de un semestre a un año), normalmente como parte de programas de intercambio académico.
- 2.4. Movilidad a largo plazo: los estudiantes de artes que se inscriben en programas de estudios completos que conducen a titulación, normalmente, pero no necesariamente, es también movilidad espontánea.
- 2.5. Movilidad de profesores: docentes visitantes, miembros del personal de instituciones que trabajan por periodos cortos o largos en el exterior, en instituciones pares académicas.

¹² Información obtenida de la Guía de Financiamiento para la Movilidad Cultural Latinoamérica y el Caribe, creada por Arquetopia y OnTheMove, con el apoyo del Ministerio de Cultura-Francia en México (2018)

- 3. Co – producciones:** Un tipo de movilidad muy común a nivel global. Dos o varias organizaciones artísticas o culturales en el rol de productoras, procuran facilitar, crear, unir fuerzas, recursos e infraestructura para la realización de una propuesta artística generalmente de gran formato, en un contexto interdisciplinario, con aliados que intercambian competencias artísticas y/o administrativas, y normalmente impulsada por afinidades artísticas, visión y aspiraciones comunes. Muchas veces no son más que acuerdos de cofinanciación, dado que la inversión y riesgos de grandes producciones artísticas son tales que casi ninguna de las partes puede asumirlos en su totalidad.

En este tipo de movilidad también se encuentran las obras comisionadas, en donde coexisten en un mismo proyecto un ente organizador y un ente artístico (creador). En el modelo de puesta en marcha, no es el artista quien toma la iniciativa sino el organizador que puede ser un festival, un teatro, una autoridad pública, un patrocinador privado, entre otros, y quien solicita al artista crear un proyecto dentro de un modelo específico de producción y presentación. El artista generalmente mantiene los derechos sobre la obra, y el organizador asume las responsabilidades financieras, legales y logísticas.

- 4. Festivales, mercados culturales y creación de redes:** La aparición y auge de las llamadas industrias culturales gracias al reconocimiento de un mercado global para la diversidad de expresiones culturales, y la importancia de favorecer la emergencia del sector cultural en países del Sur Global a través del fortalecimiento de dichas industrias¹³, comenzó a exigir diferentes estrategias para mostrar la oferta cultural de los países, provocar curiosidad en críticos, programadores culturales, curadores y agentes, evidenciar nuevas tendencias artísticas, atender a grupos de audiencias específicos, provocar debates, amplificar voces artísticas

¹³ La Conferencia General de la UNESCO adoptó la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005)

menos notorias, convocar en torno a necesidades del sector, articular agendas artísticas, sociales, políticas, económicas e incluso ambientales.

La cultura empezó a experimentar cambios como la democratización a través de las nuevas tecnologías y la informalización, lo que requería otro tipo de modelos, más arriesgados, más acordes con la globalización, más estratégicos (González, 2013). Surgen entonces los festivales, de diferentes tipos, masivos o de nicho, amplios o especializados, y los llamados *mercados culturales*, estos últimos en la década de los 90's (Arbeláez, citado por González, 2013), que ayudaron a comprender los comportamientos, las necesidades y los deseos de los consumidores culturales a nivel mundial. El sector cultural, ahora un poco más autónomo y con aspiraciones de ampliar sus alcances, sus impactos y su consumo, integra a diferentes actores para poner en marcha eventos de exhibición de las artes vivas, una especie de vitrina que incluye diferentes presentaciones, una tras otra en uno o varios escenarios, actividades académicas, ruedas de negocios o encuentros de oferta y demanda, ferias, entre otras acciones, con la intención de propiciar la circulación, visibilización y comercialización de las obras, en este caso, de los bienes y servicios culturales. Dichos eventos generan resultados económicos modestos, pero pueden favorecer el turismo y la concreción de relaciones comerciales internacionales para el sector cultural a largo plazo.

En varios países como Colombia, estos eventos son llevados a cabo por redes, asociaciones y/o organizaciones culturales especializadas que, además, desarrollan procesos de documentación y recopilación de información, vital para la creación de estrategias y sugerencias en el diseño de política pública en favor de la movilidad global de las artes vivas, en ciertos casos con algún apoyo del gobierno, o en otros con apoyo de empresa privada, entidades bancarias, mecenas, o patrocinadores.

Adicional a la movilidad artística, se evidencia en este caso la movilidad de diferentes profesionales de la cultura, dado que este tipo de eventos convocan a programadores de escenarios a nivel mundial, críticos extranjeros, curadores, periodistas, investigadores, representantes de fundaciones y organizaciones no gubernamentales de apoyo a la cultura, quienes además favorecen la creación y participación activa en redes internacionales que buscan objetivos a mediano y largo plazo para el favorecimiento del sector cultural. Klaic (2007), asegura que está demostrado que los festivales pueden aumentar las actitudes de colaboración entre organizaciones culturales entre sí, pero también pueden funcionar como un catalizador para movilizar y reunir diversas fuerzas culturales, educativas, económicas y cívicas en una ciudad específica para mejorar la autopercepción de los ciudadanos, el ambiente y la calidad de vida (p. 58).

- 5. Giras:** Probablemente, en la actualidad es una de las formas de movilidad más apetecidas por los artistas, aun cuando el nivel de exigencia física y mental es extremo, debido a la velocidad de los viajes, las estancias cortas en cada lugar y la afectación en las rutinas de vida. Se trata de varias funciones, conciertos y apariciones artísticas en el exterior, que incluyen varias paradas en diferentes ciudades o países. Generalmente es asistido y facilitado por un agente que trabaja por comisión, y el cual propicia buenas oportunidades de alojamiento, diseña las rutas y optimiza los recursos. Influyen en este tipo de movilidad los acuerdos de exclusividad de algunos escenarios y el contacto con colegas artistas de la ciudad de llegada para colaborar escénicamente, lo que permite reducir algunos costos y hace que la oferta sea más atractiva para el público local.

El mayor beneficio de este tipo de movilidad es que en una sola salida al exterior, se cubren varios públicos nuevos, se establecen mayores posibilidades de contactos en el exterior y se realizan varias presentaciones generalmente remuneradas, lo que puede generar mayores ingresos, aunque no siempre es el caso.

- 6. Viajes para la promoción nacional:** Invitaciones por parte del gobierno a artistas nacionales para hacer presencia en el exterior, generalmente a través de consulados o embajadas, para celebraciones nacionales, conmemoraciones, días o semanas temáticas, entre otros.

Asegura Klaic (2007) que muchos gobiernos aun persiguen con obsesión la promoción de su propia cultura en el extranjero financiando días de la música nacional o semanas de la artesanía, y afirma que hay algo de ingenuo en la expectativa de que un ciudadano de cualquier país del mundo se apresure a sacar provecho de tales eventos, solo porque un país muestra sus expresiones artísticas y culturales, dado que una etiqueta nacional en sí misma tiene un atractivo limitado para el público cultural actual, especialmente el europeo o el estadounidense (p. 59). Generalmente se usa el exotismo, exhibir lo nacional como único, especial y diferente, pero el asunto se ha visto afectado por el efecto nivelador que la globalización propicia, en donde lo extraño o lo diferente se encuentra muy fácilmente. Desde esta perspectiva se asumen lugares comunes e ideas repetidas con la aparente idea de que así se vende mejor la imagen del país.

A esto se suma que, generalmente, las formas de arte que se exhiben desde este tipo de movilidad, aparentemente buscando lo diferente, terminan por mostrar una diversidad de propuestas artísticas reducidas, vencidas, clasificadas en los mismos géneros repetitivos, sin mucho espacio para la diferencia y para la novedad. Mery (2019) afirma que el cruce entre creatividad e intereses de promoción nacional acorta y estrecha el horizonte de lo que significa y ofrece el arte, y eso reduce el concepto de cultura que se convierte en una herramienta servil para la identidad nacional. “Si se quiere una visión amplia, rica y profunda de la cultura esa visión tendría que expandir la posibilidad de creación de públicos críticos, expandir contenidos, referentes, posibilidades de acción que compare, conecte y relacione (Mery, 2019).

2.2. ¿Para qué y para quién se da la movilidad artística global?

Dragan Klaic, en su artículo *An Argument for Mobility* (2002), asegura que en los círculos culturales no hay necesidad de justificar por qué la movilidad es tan importante en lo que se refiere al desarrollo y avance artístico; no es necesario defender los beneficios inconmensurables que trae consigo ni explicar en detalle por qué es tan trascendental el hecho de que las producciones artísticas circulen y sean recibidas por nuevos públicos a nivel mundial. En general, en el sector cultural los argumentos están claros. Sin embargo, parece que la explicación requiere mayor fuerza para satisfacer a quienes observan el fenómeno desde las ciencias políticas y las relaciones internacionales, para quienes quizá tal oportunidad necesita mayor justificación.

Según Corina Şuteu (2005) la movilidad es fundamental para romper estereotipos preestablecidos, las falsas certidumbres y las realidades pre-construidas respecto a otras sociedades y culturas, y, al mismo tiempo, para construir terrenos emocionales comunes: globalizarse a través del intercambio cruzado por las emociones que producen las artes. Klaic (2002) refuerza el argumento afirmando que la movilidad es un medio para combatir la ignorancia, los prejuicios y la xenofobia, en donde los beneficios políticos resultan ser suficientemente evidentes. Por medio de las artes vivas, las sociedades pueden llegar a sentir profunda admiración, respeto, e incluso verse inspiradas por artistas sin importar su raza, religión, orientación sexual, o país de origen.

Mary Ann DeVlieg (2004) afirma en su artículo *Concrete Actions for Mobility on the Culture Sector*, que se confirma abrumadoramente que la movilidad artística es un factor de éxito crucial en las estrategias de construcción de ciudadanía en Europa (valores y referencias culturales compartidos), en la sociedad del conocimiento (creatividad y habilidades, aprendizaje permanente), en la competitividad internacional (dinamismo y diversidad, competencia intercultural) y en la generación de empleo.

La movilidad artística es, entonces, interesante y benéfica para los artistas y profesionales de la cultura, pero lo es también para los ciudadanos, en nombre del florecimiento de la diversidad cultural, el acceso amplio y libre a la cultura, el vencimiento de estereotipos preconcebidos y la libre circulación de bienes y servicios culturales para el consumo cultural. Es vista generalmente como un componente integral de los

programas internacionales de cooperación y diálogo intercultural, utilizado como herramienta estratégica en relaciones internacionales y programas de desarrollo (ERICarts, 2008). Cristina Da Milano y Perisandra Di Matteo (2014), aseguran que la movilidad artística global es un elemento activo de la construcción de tejido social porque crea territorios de intercambio dentro de nuevas formas de negociación que neutralizan el sistema jerárquico, generan reglas de reciprocidad y establecen la relación con el otro. Esto hace necesario el reconocimiento de los artistas y profesionales de la cultura como creadores de cambios sociales, transformadores e innovadores directamente relacionados con la regeneración de territorios rurales y urbanos.

Según el Reporte de ERICarts, *Mobillity Matters*, se identifican los siguientes objetivos que sustentan los programas y esquemas de movilidad artística en Europa:

- Promoción y favorecimiento del intercambio intelectual e intercultural entre países.
- Desarrollar una diplomacia cultural efectiva.
- Aumentar el valor económico del sector cultural y promover su desarrollo económico, mediante el apoyo a las exportaciones culturales, la exploración del mercado, las conexiones del mercado.
- Crear nuevas plataformas para el diálogo entre países.
- Desarrollar el talento nacional.

Por otro lado, la movilidad permite la formación de entornos creativos transfronterizos, que involucran regiones subnacionales, ciudades, poblaciones, redes formales e informales, gobiernos y empresas privadas, lo que contribuye a fortalecer ecosistemas regionales, interregionales y cooperación transfronteriza (KEA European Affairs, 2018)

Todo lo anterior soporta la idea de que la movilidad global es un elemento que favorece diálogos e interacciones entre países, objetivos estratégicos de gobiernos en sintonía con nuevos actores y relaciones entre regiones y sociedades con beneficios comunes y colectivos, reforzando la idea del entendimiento mutuo.

Vale la pena aclarar, además, los beneficios que trae para el sector cultural dicha movilidad. Se establecen a través de una recopilación de lo establecido en los reportes de ERICarts (2008), el International Forum *Boarding Pass* (2014) y KEA European Affairs

(2018), apoyadas por diferentes autores como Farinha (2006), Şuteu (2005) y Klaic (2002):

- Acceso a nuevos mercados profesionales a través de nuevas audiencias, nuevas plataformas, nuevos públicos, nuevas formas de comercializar los productos artísticos, mejorando ingresos y remuneraciones.
- Acceso a aprendizajes y formación de diferentes tipos: experienciales, lúdicas y académicas.
- Desarrollo de habilidades artísticas y técnicas como la experimentación y desarrollo de destrezas técnicas y de producción escénica, uso de herramientas tecnológicas para la escena y nuevas recursividades.
- Intercambio de modelos de negocios innovadores y buenas prácticas para la optimización de recurso humano, operativo, creativo y económico, así como la adopción de modelos laborales para artistas en circulación.
- Creación y consolidación de redes creativas y productivas, para establecer contactos profesionales a mediano y largo plazo, que pueden conducir tanto a la promoción de obras propias como a procesos de creación colectiva y producción de obras en conjunto a nivel internacional.
- Comprobación de supuestos y desafío de paradigmas para ampliar la comprensión de la sociedad a través del arte.
- Encontrar inspiración y expandir la creatividad, asunto fundamental para artistas y creadores.

2.3. Obstáculos actuales para la movilidad artística global

Se entiende, de acuerdo con el inicio de este capítulo, que la movilidad artística global es una idea flexible, multidisciplinar, amplia, interactiva. Pero la realidad no presenta la misma flexibilidad, porque no es un asunto que sea cómodo instantáneamente para quienes la ejercen y quienes la promueven. La movilidad global de los artistas se dificulta en general por la incomprensión de las particularidades que tiene el sector artístico y cultural al nivel laboral. Se bloquea por varias leyes, restricciones nacionales, regulaciones laborales, sociales, fiscales, barreras burocráticas, permisos de trabajo o

visados, requisitos de acreditación profesional, todo esto basado en supuestos de una fuerza laboral estable e inmóvil, con empleos permanentes de tiempo completo (Klaic, 2007), lo que está lejos de ser la realidad de los artistas que generalmente son independientes e itinerantes. A esto se suma los temores de la inmigración y de la seguridad.

Otra gran dificultad que presenta la movilidad global de las artes vivas es el desajuste continuo entre los recursos y las demandas de un sector cultural y artístico creciente. El informe de ERICarts (2008) asegura que los fondos para la movilidad siempre son insuficientes para cubrir los gastos asociados al traslado de artistas y sus obras, cuyos costos son elevados, y, además, para cubrir la demanda de quienes lo desean o lo necesitan. Esta interpretación puede estar alojada en que hoy, en la mayoría de países, se considera que el Estado es el principal financiador de la movilidad artística global a través de subsidios, estímulos y becas. Si a esto se suma que los artistas y sus obras requieren pago de sobrecargas y permisos especiales para el traslado de escenografías, instrumentos de gran formato, vestuarios, utilería, e incluso maquinaria escénica, y que también deben lidiar con cambios de divisas, transferencias internacionales, impuestos y contratos temporales con modelos administrativos informales o rudimentarios, el panorama es aún más desalentador en tema de recursos económicos.

Adicionalmente, es muy difícil encontrar estadísticas sobre flujos de movilidad artística. Poláček (2007) señala que uno de los mayores problemas para evaluar la importancia de la movilidad (en este caso en la Unión Europea, pero sucede lo mismo en Latinoamérica) es la ausencia de datos estadísticos oficiales sobre los patrones de movilidad en el sector de las artes vivas, y los tipos de estatus de empleo utilizados.

En el caso colombiano, Octavio Arbeláez, director del Festival Internacional de Teatro de Manizales y del Mercado Musical Circulart en Medellín, afirma que son múltiples las circunstancias difíciles a las que se enfrentan los artistas cuando intentan moverse entre países, enfrentado obstáculos como las barreras financieras, administrativas e institucionales tales como la obtención de visas y regulaciones de viaje, la pérdida de protección de derechos, seguridad social y apoyo profesional y el acceso a información

importante acerca de cómo lograr trabajar en otros países, con las características especiales que tiene el trabajo artístico (Arbeláez, 2011).

Lo anterior ilustra los obstáculos que la movilidad artística global debe vencer para desarrollarse ampliamente y lograr satisfacer las necesidades de todos los actores que en ella confluyen. Se hace importante reconocerlos para comenzar a identificar las posibles soluciones.

2.4. Lo político en la movilidad artística global

Ong Keng Sen, director del grupo de teatro TheaterWorks en Singapur y fundador de Artist's Network Asia, reconocido por facilitar redes transculturales teatrales entre Asia y Europa, afirma que detrás de la movilidad hay cuestiones eminentemente políticas a nivel internacional en tanto que el flujo de personas sugiere migraciones, cuestión sensible en el contexto actual, que a su vez se relaciona con asuntos económicos y de seguridad (Sen, 2008). Las prevenciones y limitaciones acerca de la movilidad de artistas del sur y del oriente europeo son fuertes, en comparación con otras zonas y regiones, y la disparidad entre las condiciones de circulación aumenta las desigualdades entre el norte y el sur (Tanzarella, 2008).

Para promover la movilidad ampliamente, sin favorecer siempre a los mismos artistas privilegiados sino llegar a los actores culturales más aislados, hay que tener en cuenta factores educativos y sociales, como por ejemplo las facilidades para las personas que no dominan varios idiomas o que no cuentan con un bagaje intelectual amplio para resolver asuntos procedimentales en las solicitudes para movilidad (Neisse, 2008). Esto, aun cuando es un ejemplo ubicado en Europa, aplica fácilmente para los países latinoamericanos. Rogers (2011), en su artículo *Butterfly takes flight: the translocal circulation of creative practice*, dice que a medida que el que las representaciones artísticas viajan, las prácticas creativas realizan un trabajo social y político en los contextos en los que se reubican, porque la creatividad es un proceso que rediseña relaciones e identidades sociales cuando está en movimiento (Rogers, 2011). La movilidad exige involucramiento y convivencia con la diferencia, ausencia de formas

estándar, revelación de los prejuicios propios, evidencia de las propias debilidades, experiencias fuera de las zonas de comodidad (Sen, 2008).

Hoy se reconoce una condición económica significativa del sector cultural, que comienza a traer beneficios locales y regionales, y aun cuando parecen incipientes, comienzan a desarrollar comunidades culturales vibrantes, propiciando alianzas internacionales y relaciones comerciales a largo plazo, y esto, sin duda, es un asunto que dialoga directamente con las relaciones internacionales. Por ejemplo, el sector cultural en la Unión Europea representa el 7,5% de la fuerza laboral y 509 mil millones en valor agregado al PIB, además contribuye a la regeneración territorial, a la participación y cambio social y a la integración europea¹⁴. En Latinoamérica, el sector cultural ahora asociado a las industrias culturales crece y se fortalece, dadas las políticas públicas que lo favorecen, por ejemplo en el caso de Colombia, que representó el 1,8% en el Valor Agregado Bruto (VAB) nacional¹⁵, se ubica por debajo de algunos países de la región como Chile, que ya en el 2013 reportaba un aporte del 2,2% al VAB nacional o Argentina que en el 2017 reportaba 2,5%. En Brasil, el sector cultural tiene un peso del 2,5% del PIB y en México representaron el 3,2% del PIB en el 2017¹⁶.

Europa ejemplifica que el sector cultural está evolucionando los formatos tradicionales de la movilidad para que los artistas respondan a nuevos desafíos económicos y desarrollen nuevas habilidades con miras a generar el sentido de pertenencia de un espacio cultural compartido, al tiempo que fortalece el diálogo intercultural y la comprensión mutua (KEA European Affairs, 2008). Al establecer datos e indicadores económicos que permitan ubicar en el mapa comercial los bienes y servicios culturales, y que se asocie la movilidad con estos resultados, se hace posible considerar que el sector cultural entra en el diálogo del comercio internacional, de las políticas de exportación de bienes y servicios y de las nuevas economías globales sostenibles.

¹⁴ Información obtenida de la Investigación llamada Mobility of Artists and Culture Professionals: Towards a European Policy Framework, del KEA European Affairs, encomendada por el Comité de Cultura y Educación del Parlamento Europeo para el año 2018.

¹⁵ Datos obtenidos del Primero Reporte de Economía Naranja, del Departamento Administrativo Nacional de Estadística DANE (2019).

¹⁶ Datos publicados por el Diario La República. Recuperado de <https://www.larepublica.co/economia/reporte-del-dane-revelo-que-la-economia-naranja-le-aporta-1368-billones-al-pib-2866871>

La movilidad artística internacional además implica, en su ejercicio, políticas internacionales y asuntos legales relacionados con visados, permisos de trabajo temporal, impuestos, derechos de autor, que hacen que se abra una brecha de desigualdad e inequidad entre el artista que elige libremente el destino y cuyas condiciones son asequibles, en comparación con el artista cuya movilidad depende de restricciones legales y económicas que son difíciles y costosas. Esta brecha es alimentada poca formalización laboral de los artistas, la escasez de clasificación o estatus para las características de su trabajo, el desconocimiento de las cadenas de valor del sector cultural, la ausencia de estándares económicos para remuneraciones y valoración de las obras, entre otras zonas borrosas que aún tiene el sector mayormente en países en vía de desarrollo. La consolidación del perfil o la posición socioeconómica de los artistas, teniendo en cuenta sus condiciones de trabajo y su movilidad internacional, es necesaria para que la circulación artística no dependa de intereses o contingencias políticas o económicas.

No obstante, uno de los componentes políticos que más interesa indagar de movilidad artística global, es la nueva comprensión y los nuevos actores que aparecen en la diplomacia cultural y el diálogo que se puede propiciar entre comunidades y entre países, a través de diferentes actores, con diferentes niveles de relacionamiento, gracias a las artes vivas.

La crítica a la bidireccionalidad de la diplomacia cultural desde su concepción tradicional y desde la noción del poder blando desarrollada en el capítulo 1 de este texto, sugiere que la movilidad artística global, observada desde la multidireccionalidad, dialogue fuera de los espacios reservados para quienes generalmente se encargaban de ejecutar la política exterior en materia cultural. La movilidad artística ha sido una herramienta clásica de representación cultural internacional a nivel de embajadas y consulados, principalmente para eventos de carácter nacional e institucional. Sin contradecir los efectos ni las razones de dicha representación, valdría la pena reconocer el efecto social y político de la movilidad cuando no es necesariamente financiada y propiciada desde estos entes, y cuando se exhibe fuera de los espacios físicos relacionados con el Estado

en el exterior, ampliando el espectro de impacto y alcance que pueden tener las obras circulando por espacios diversos.

2.5. Actores no estatales que favorecen la movilidad artística global de cara a una nueva comprensión de diplomacia cultural

Aun cuando se reconoce que la movilidad artística a nivel global se percibe como dependiente de fondos estatales y de financiación pública para ser una realidad, cada vez más se identifican nuevos actores que financian, facilitan, fomentan y propician su puesta en marcha. Farinha (2011) sostiene que alrededor de la década del 2000 comenzó un aumento de fondos disponibles para proyectos artísticos transfronterizos tanto por parte de fuentes públicas como de privadas, incluyendo fundaciones, redes y centros especializados, teniendo presente que el fomento de la movilidad redefine el mercado de las artes y la cultura (p. 81).

A su vez, se identifica un incremento en el apoyo corporativo a nivel mundial que ha beneficiado la movilidad de artistas y profesionales de la cultura, como parte de una tendencia global emergente relacionada con la responsabilidad social corporativa, provocando interés en el efecto del trabajo artístico y cultural como fuerza de cambio social, y produciendo beneficios tributarios para las empresas que decidan involucrarse. (KEA European Affairs, 2018). De esta manera, como lo afirman Da Milano y Di Matteo en el reporte *Boarding Bass* (2014), la financiación intersectorial es una opción con un enorme potencial en el campo de la cultura y no debe considerarse solamente como una reacción a la actual recesión de la economía o a reducciones en presupuestos estatales de cara al sector cultural.

Pero el fomento de la movilidad no solo se concentra en la financiación. Otros activadores de la movilidad, como operadores culturales, organizaciones no gubernamentales, asociaciones, agentes, curadores, investigadores, están ganando influencia en el campo, creando roles híbridos innovadores que favorecen el ejercicio de la movilidad de las artes. DeVlieg (2004), sostiene que, para crear programas efectivos de movilidad artística, que sean accesibles y que ayuden a establecer buenas relaciones con otros países, es necesaria la concertación activa de socios institucionales y de la sociedad civil como gobiernos, organizaciones privadas, fundaciones, ONG, redes y sindicatos.

A continuación, se enuncian algunos de los actores no estatales más relevantes, cuya acción aún puede considerarse, en algunos casos, incipiente, y en otros, más robusta, pero que se identifica como potenciales promotores de la movilidad artística global:

- Sector privado: empresas, entidades bancarias, multinacionales comerciales (generalmente vistos como financiadores o patrocinadores)
- Fundaciones sin ánimo de lucro, privadas o mixtas, teatros, escenarios, centros culturales (financiación de coproducciones, alianzas con organizaciones internacionales, con gobiernos extranjeros y con compañías artísticas internacionales).
- Organizaciones no gubernamentales de apoyo a la cultura, asociaciones, colectivos y redes.
- Universidades e instituciones educativas.
- Agentes, managers y plataformas independientes de circulación

Bajo las diferentes ópticas presentadas en este capítulo, se establece el significado de la movilidad artística de las artes vivas, su relevancia, sus propósitos mayores, los tipos y modelos adoptados en diferentes países y por diferentes agentes y su relación con el concepto amplio y renovado de diplomacia cultural en la que nuevos actores diferentes a los tradicionales entran a formar parte del entorno internacional y en interacción para facilitarla y promoverla. En el capítulo 3 de esta investigación se encuentran algunos ejemplos de relacionamiento y diálogo entre países, sostenidos y cultivados en el tiempo, favorecidos por la movilidad de las artes vivas en Colombia, que ejemplifican una nueva comprensión de diplomacia cultural propiciada por nuevos actores, diferentes a los tradicionales y que pueden nutrir el ejercicio y el propósito de la diplomacia cultural para el entendimiento mutuo.

3. ACTORES NO ESTATALES COMO DIPLOMÁTICOS DE LAS ARTES VIVAS

[...] Hoy, cuando destacamos esta reunión, en donde el arte y la cultura se pronuncian internacionalmente a favor de darle a la paz un espacio para crecer y sostenerse, reconozcamos cada uno de nosotros la necesidad de mejorar nuestras conductas como personas, si es que deseamos ayudar a nuestros países a crear el terreno propicio para la paz. Consideremos el ayudarnos mutuamente, decidamos renunciar a conductas antisociales como la violencia doméstica, el matoneo en nuestras escuelas, la corrupción política y civil que es una forma de violencia al bien común, desistamos del ataque a otros por el color de su piel, por su preferencia sexual, por su edad por su inclinación política o religiosa. Colaboremos juntos para crear un escenario que promueva una paz sostenida y compartida con todos dentro del necesario marco de la justicia social, el respeto al derecho ajeno, a las personas, a las ideas, al sagrado servicio a la patria que nos vio nacer y que nos cubrirá después [...]. Trabajemos juntos en el mundo para hacerla posible, por el bien no solo de Colombia, también por el bienestar de todos nuestros países y de nuestro maltratado planeta.

Rubén Blades¹⁷.

Discurso emitido en la Cumbre Mundial por el Arte y la Cultura para la Paz.

Parque Metropolitano Simón Bolívar, Bogotá, Colombia.

9 de abril de 2015

¹⁷ Músico cantautor panameño, con más de 50 años de carrera artística, 17 premios Grammy, actor, abogado, candidato a la presidencia de Panamá en 1994 y Ministro de Turismo de Panamá entre el 2004 y 2009. Discurso registrado en video por Canal Capital. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=3lj2Qif_mK0

En los dos capítulos anteriores se buscó evidenciar la importancia de los actores no estatales en la nueva concepción de la diplomacia cultural y en la puesta en marcha de una movilidad artística global, que propicie el diálogo intercultural, el intercambio y el entendimiento mutuo.

Diferentes figuras tienen hoy un papel influyente en la diplomacia cultural de las artes vivas y en el relacionamiento que se genera entre países a través de su participación en la movilidad artística global, bien sea como financiadoras, patrocinadoras, inversionistas, facilitadoras, promotoras, gestoras o todas las anteriores. Entre esas figuras se destacan:

- Empresas, entidades bancarias, multinacionales comerciales
- Teatros, Escenarios, Centros Culturales
- Agentes, managers y plataformas independientes de circulación
- Organizaciones no gubernamentales de carácter social, educativo y/o cultural.
- Fundaciones sin ánimo de lucro, privadas o mixtas
- Asociaciones y redes de apoyo a la cultura
- Universidades e instituciones educativas.

Para efectos de esta investigación, este capítulo se concentrará precisamente en las últimas tres figuras de este listado, buscando ejemplificar con ellos, las estrategias que adoptan diferentes organizaciones para facilitar la movilidad artística global, y cómo a través de ésta se construye una diplomacia cultural de las artes vivas.

3.1. Tipo de actor No.1: Fundaciones sin ánimo de lucro

Ejemplo: FUNDACIÓN BATUTA

La Fundación Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles Batuta, es una Fundación de participación mixta, con patrimonio propio, personería jurídica y autonomía administrativa, sin ánimo de lucro, con domicilio principal en Bogotá, pero con potestad para desarrollar sus actividades tanto en el territorio nacional colombiano como en el exterior.

Su funcionamiento data del año 1991, y nace inspirada en el Sistema Nacional de Orquestas de Venezuela. Su objetivo principal es la búsqueda del mejoramiento de la

calidad de vida de niños, niñas, adolescentes y jóvenes de Colombia por medio de una formación musical de calidad desde una perspectiva de inclusión social, derechos y diversidad, priorizando a aquellos menos favorecidos o vulnerados, enfocando el trabajo en la construcción de tejido social, la generación de espacios de reconciliación y convivencia, así como por la democratización del acceso de niños, jóvenes y comunidades a una oferta cultural; fortaleciendo procesos culturales y educativos en el territorio nacional, y promoviendo la diversidad cultural¹⁸.

La Fundación Batuta, logra obtener los recursos para su sostenimiento y funcionamiento de la participación de personas jurídicas y naturales en calidad de aportantes, empresa privada, organizaciones internacionales, organizaciones sin ánimo de lucro, así como del gobierno nacional a través del Ministerio de Cultura, conservando su autonomía en la gestión, administración, propuestas artísticas y proyectos a emprender. Los miembros de la Fundación son de tres tipos: fundadores, aportantes y amigos, cuyas contribuciones y aportes económicos, intelectuales, musicales, culturales, promocionales, permiten su existencia. La estructura administrativa y directiva está planteada de la siguiente manera: El Consejo de Fundadores y Aportantes, la Junta Directiva, el Presidente Ejecutivo, el Gerente Administrativo, el Director Académico, el Revisor Fiscal y los demás órganos y funcionarios que considere necesarios la Junta Directiva (Fundación Batuta, 1991)

María Claudia Parias, actual Presidenta Ejecutiva, asume las funciones de dirigir la Fundación a partir del año 2014. Entre varias de sus responsabilidades se encuentran las de obtener los recursos en ámbitos nacional e internacional, designar el personal de la institución, preparar los proyectos de la Fundación, dirigir los campos musicales y pedagógicos, y promover, gestionar, abrir y mantener las relaciones nacionales e internacionales con los entes gubernamentales y privados, afines y complementarios a la Fundación.

Los diálogos más importantes de la Fundación Batuta a nivel internacional se han dado, entre otros países, con Brasil, en donde se propició la participación de la orquesta en la ciudad de Tabatinga, con presentaciones en instituciones educativas y en encuentros de

¹⁸ Información extraída de la página web de la Fundación Batuta, consultada en septiembre de 2019. Recuperado de <https://www.fundacionbatuta.org/c.php?id=44>

integración con la Orquesta CF-SOL de esta ciudad. En 2011 la orquesta participó en el Festival Young Euro Classic de Berlín y en el Festival Italiano Itinerante La Via dei Concerti. Ha interactuado junto a reconocidos solistas como el pianista ruso Alexander Moutouskine, el violinista japonés Ryu Goto, la pianista China Zhang Zuo, la flautista colombiana Laura del Sol Jiménez y la maestra Totó la Momposina, entre otros. En 2014 se unió a la D.C. Youth Orchestra de Washington en una gira de conciertos en poblaciones colombianas. En 2015, veinte de sus integrantes participaron en un concierto en Nueva York organizado por la ONU que contó con Lang Lang como solista y el maestro venezolano Manuel López-Gómez como director.

En una conversación con fines exclusivos para esta investigación, Parias indica que la Fundación Batuta tiene una relación muy intensa con entidades pares en varias partes del mundo, particularmente en América Latina. Entidades como Ecos de Jalisco en México, o Sinfonía por el Perú en Lima, o Guri Santa Marcelina en Brasil, con quienes permanentemente trabajan tanto desde el punto de vista misional de organizaciones que desarrollan una formación musical con una vocación social, como en el diseño de proyectos que permitan trabajar íntimamente. Dada la naturaleza de esos proyectos, en general las cancillerías y los gobiernos quieren que se produzcan estos encuentros y se genere esa movilidad. Como ejemplo habla de la experiencia de juntar en Medellín a más de 150 niños de todas estas organizaciones en una residencia artística para ofrecer un concierto y esto contaba con los avales de los gobiernos respectivos, aunque no hubiera patrocinio gubernamental porque la iniciativa fue financiada por la multinacional ISA en la celebración de su aniversario en Colombia. Con este ejemplo, Parias expresa que, aunque el tema no esté orientado desde una estrategia de diplomacia cultural del Estado, termina siendo un hecho que es valorado por el Estado como positivo en términos de la imagen y representación del país.

En la actualidad, los países con los que la Fundación Batuta tiene relaciones más sólidas son:

- Francia: A través de un acuerdo activo con el Conservatorio Nacional Superior de Danza y Música de París, el cual permite contar anualmente con profesores y

estudiantes de maestría que enriquecen los procesos de formación musical de Batuta en Colombia.

- Estados Unidos: A través de diversos acuerdos con entidades académicas y entidades pares: Berklee College of Music; Pacific Music Crest Festival; DC Youth Orchestra de Washington. También, gracias al apoyo para contar con expertos norteamericanos que apoyan los procesos formativos por parte de programas de la Embajada de los Estados Unidos en Colombia y de la Comisión Fulbright Colombia, por ejemplo. Además, gracias a la membresía de Batuta a la red de la International Society for the Performing Arts de Nueva York, se cuenta con el apoyo permanente de varias organizaciones culturales; por ejemplo, la reconocida firma ARUP asesoró Pro-bono a Batuta en la ingeniería acústica necesaria para el diseño de la Sala Batuta que se construirá próximamente en Bogotá.
- Reino Unido: A través del apoyo permanente del British Council en diversos aspectos fundamentales del desarrollo institucional y misional de Batuta. Junto a ellos se desarrolla en Colombia el programa World Voice (training of trainers) y se han creado espacios de reflexión y conocimiento como el I Seminario Internacional de Música y Transformación Social. Por otra parte, con la Queen Mary University of London actualmente se está iniciando una investigación sobre los efectos de la formación musical en la salud mental de los jóvenes vinculados con Batuta que tendrá un carácter comparativo con otros procesos de formación artística en ciudades como Buenos Aires y Lima.
- Brasil: A través de la cooperación permanente con Guri Santa Marcelina, entidad par de Sao Paulo, con quienes se desarrolla un programa que contempla colaboraciones en la investigación, circulación, creación y apropiación de la música para y desde los niños, niñas y jóvenes de los dos países.
- Perú: A través de una colaboración permanente con la entidad par Sinfonía por el Perú, y con quienes también se ejecutan diversos proyectos de circulación, investigación e intercambio. Se encuentra en proceso de creación un proyecto conjunto de formación musical para niños, niñas y jóvenes de comunidades indígenas asentadas en la zona fronteriza del Amazonas, que será apoyado por el BID y los fondos de desarrollo fronterizo de los dos países.

- Italia: A través de la participación permanente en "La Via dei Concerti" en Trento, una iniciativa de la Asociación de Promoción Social en colaboración con la Cooperativa Social Tierra Común, liderada por el maestro colombiano Julián Lombana, y cuyo objetivo es congregar jóvenes músicos de distintos países del mundo para su participación dinámica en este festival de vocación itinerante e intercultural.

De acuerdo con lo anterior, los esquemas de movilidad de la Fundación Batuta se pueden enmarcar así:

Esquemas de Entrada:

- Jóvenes músicos sinfónicos en movilidad individual o colectiva, como parte de proyectos y procesos de formación musical, creación, investigación, apropiación, interculturalidad y circulación musical, desde la práctica. Generalmente obtienen sus recursos gracias al apoyo de empresa privada, organismos internacionales, instituciones educativas públicas y privadas, redes y asociaciones, gobiernos regionales o nacionales y entidades pares.
- Directores de orquesta, gestores culturales, maestros y docentes, como parte de proyectos de formación musical, reflexión, producción de conocimiento, incidencia en comunidades vulnerables e iniciativas en torno a la transformación social a través de la música. Por lo general, se obtienen los recursos de financiación de viaje gracias a la autogestión desde sus respectivas organizaciones, así como de organismos internacionales, instituciones educativas públicas y privadas, redes y asociaciones, gobiernos regionales o nacionales y entidades pares.

- Esquemas de Salida:

Movilidad de jóvenes músicos sinfónicos de diferentes regiones de Colombia, que, mediante intercambios, proyectos de formación, investigación o de transformación social, visitan otros países e interactúan internacionalmente. Los recursos generalmente son gestionados por la Fundación Batuta a través de fondos propios, alianzas, convenios y cooperación internacional, con relaciones

fortalecidas a través del tiempo gracias a liderazgos estratégicos, objetivos comunes y conocimiento del entorno en el exterior.

En relación con la diplomacia cultural de las artes vivas que ejerce la Fundación Batuta, Parias (2019), manifiesta que es importante comprender la diplomacia cultural como un espacio amplio en donde la representación de las creaciones culturales y simbólicas pueden ser entendidas como ejercicios de diplomacia real, independientemente de que el Estado las financie o las facilite, o que estén enmarcadas dentro de una acción diplomática direccionada desde la Cancillería o del Ministerio de Cultura.

Los linderos entre qué es la diplomacia cultural y qué no es, son linderos que no pueden ser tan estrictos ni tan rígidos porque el Estado tampoco tiene la capacidad de controlar todo ni para direccionar desde un punto de vista político el tema de la movilidad de las artes. De hecho, el Estado se apoya en lo que hacen los actores privados o de carácter mixto como la Fundación Batuta para ampliar esta idea de una imagen positiva y conveniente que permite generar diálogos de vocación política con otros países. Es un terreno amplio, diverso y rico, tan rico como la misma diversidad cultural de un país o como la misma naturaleza de las relaciones entre los países. (Parias, 2019)

Esta lógica, según Parias, tiene semejanzas con la discusión sobre si la cultura existe o no existe porque hay o no políticas públicas culturales. Asegura que, independientemente de que haya Estado, Ministerio de Cultura, o una institucionalidad cultural, las prácticas artísticas y culturales siempre van a existir, con o sin recursos, con o sin líneas de fomento, porque la creación artística es algo que sucede en el entorno humano, es algo que se produce desde el fuero íntimo de los artistas y desde el trabajo colectivo de personas que se juntan en el hecho creativo para proponer un modo de expresar y transmitir un conocimiento y una sensibilidad específica que se concreta en una obra de arte, una pieza musical o una expresión simbólica.

En palabras de Parias:

Así no haya diplomacia cultural, entendida de la manera convencional, va a haber una realidad cultural que está circulando por el mundo y que hace parte de la

intención fundamental de generar encantamiento en otros a partir del hecho de que estás en contacto con algo que no te es propio, con algo que es ajeno a tu propia realidad cultural. Ese estado de encantamiento, desde mi punto de vista, es el que se mantiene independientemente de que el ejercicio sea propuesto o no por el Estado, porque en prácticas artísticas, y muy especialmente en las artes vivas como la música, la danza y el teatro, lo que se genera en un público que está disfrutando de una puesta en escena tiene que ver con el encantamiento de lo que no es propio, y que se atribuye a otra cultura que generalmente está enmarcada en un territorio (Parias, 2019).

La acción diplomática de la Fundación Batuta se refleja en el hecho de vencer fronteras en Latinoamérica con el fin de crear proyectos en comunes, asunto muy relevante para la cooperación sur-sur. Por ejemplo, con el programa Sinfonía con el Perú, la Fundación Batuta está trabajando un proyecto con niños indígenas de la zona de la Amazonía que comparten los dos países, en plena frontera, proyecto apoyado por el BID y por el Fondo Fronterizo de Colombia y Perú. Esta iniciativa, así como la mayoría de los que emprende la Fundación son una clara ilustración de una diplomacia cultural de las artes vivas.

Hemos generado diálogos intensos con nuestras fronteras porque hemos creado orquestas binacionales con Venezuela, Ecuador o Perú, y eso, sí o sí, es un hecho diplomático. Todo el tiempo transitamos las intencionalidades básicas de la diplomacia cultural, solo que ahora se integran actores diferentes que generan nuevos diálogos (Parias, 2019).

Por otro lado, la consolidación de un discurso sobre el valor de la música en su relación con los cambios sociales, un ejemplo de ello es la organización de uno de los seminarios más importantes que ha habido en los últimos años en el mundo llamado Seminario Internacional Música y Transformación Social, invitando a más de 50 experiencias mundiales que involucraron la construcción de paz, la reconciliación y la renovación social. El seminario se realizó en el año 2016, en alianza con el British Council, el Ministerio de Cultura, el Banco de la República de Colombia, la Universidad Central, la Universidad del Rosario, la Cámara de Comercio de Bogotá, el Fondo de Cultura Económica, la Escuela Galán y la Revista Arcadia, entre otros. Además de generar

reflexión acerca del asunto, el seminario fomentó el intercambio de experiencias replicables en países donde ha habido conflicto armado, confrontaciones bélicas y actos de terrorismo que atentan contra el derecho internacional humanitario. Adicionalmente, el hecho de tener en Colombia a las figuras más reconocidas e impactantes del mundo en este tema, ubica a Colombia necesariamente en el escenario mundial de las discusiones sobre la importancia de las artes para la sociedad, y hace que Colombia se convierta en un actor con una voz potente en foros mundiales de discusión sobre conflicto armado y transformación social a través del arte.

Finalmente, otro ejemplo de diplomacia cultural de las artes vivas que hace la Fundación Batuta, enmarcado en la definición que se establece en el marco teórico de este texto planteada por Cummings (2009) centrada en el intercambio de ideas, valores, arte y otros aspectos culturales entre naciones y sus gentes con el fin de promover el entendimiento mutuo, es la puesta en marcha de centros orquestales en la frontera con Venezuela, país con el cual Colombia ha tenido fuertes diferencias diplomáticas en los últimos años. Especialmente en Maicao y en Norte de Santander se han dado procesos sólidos de diálogo e interacciones, con aproximadamente 600 niños y jóvenes venezolanos integrados al programa, y en donde se recibe apoyo particularmente de la Organización Internacional para la Migraciones OIM.

Es desarrollar la capacidad de ponerse en los zapatos del otro, en este caso de los venezolanos que están llegando a Colombia, y de las expectativas que tienen en términos de lo que se consideraría una incorporación digna a nuestra sociedad. Una de las primeras cosas que piden las familias venezolanas que conocen de nuestra acción, es que los niños se puedan vincular a nuestros centros de formación musical. Cuando murió el Maestro Abreu, creador del Sistema Nacional de Orquestas de Venezuela e inspiración para la creación de Batuta, organizamos un concierto colombo-venezolano, con más de 100 músicos de Venezuela residentes en Bogotá (Parias, 2019).

De esta manera se reconoce a la Fundación Batuta como un actor no estatal que pone en marcha acciones diplomáticas a favor del entendimiento mutuo entre pueblos y países.

3.2. Tipo de actor No.2: Asociaciones y redes de apoyo a la cultura

Ejemplo: REDLAT Colombia.

“Una asociación de la sociedad civil sin ánimo de lucro y de carácter iberoamericano”, es la primera frase que se encuentra en la página web de la Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe, REDLAT¹⁹. Creada en el año 1991 en Brasil, esta red se conforma por 31 núcleos (agrupaciones artísticas o productores independientes de 23 países de Latinoamérica y el Caribe: Argentina, Aruba, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, Martinica, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Trinidad y Tobago, Uruguay y Venezuela, que constituyen la base de sus miembros, la Asamblea General y su órgano de decisión primaria²⁰.

La red formaliza su acción en Colombia en 1993, bajo la denominación de Red de Productores Culturales de Latinoamérica, con existencia jurídica y representación legal. Octavio Arbeláez es el director general de REDLAT Colombia, quien es, además, el Director del Festival de Teatro de Manizales, festival que, con 51 años de existencia, es el más antiguo de Latinoamérica (González, 2013). Arbeláez afirma que:

Entendemos que la cultura ya no es referida apenas a las artes y su consumo, más bien se ha reconfigurado como un lugar desde el cual luchar por nuevos y mejores proyectos de vida colectivos, sin excluir los conflictos programáticos, teóricos y políticos. Aparecen nuevas dimensiones para una cultura democrática por espacios y tiempos de libertad, creatividad y paz. (Arbeláez, 2016)

Los estatutos de RELAT Colombia establecen como objeto central la promoción de una cultura empresarial para las artes, procurando la sostenibilidad de los proyectos culturales y como fundamento el respeto de la diversidad cultural de sus miembros, estimulando y difundiendo la creación de lenguajes artísticos multidisciplinarios, con el fin de dinamizar los intercambios culturales entre los artistas de la región (REDLAT, 1997)

¹⁹ Recuperado de <http://redlat.org/> consultado en octubre de 2019

²⁰ Recuperado de <http://redlat.org/historia/> consultado en octubre de 2019

Los objetivos de REDLAT Colombia establecidos en sus estatutos, definen muy bien la pertinencia de su presencia en esta investigación. Entre éstos, se destacan: incentivar la generación del espacio cultural común iberoamericano promoviendo el intercambio de ideas y el encuentro con los artistas y promotores de otros países; facilitar y subvencionar la circulación de productos relacionados con las artes escénicas y musicales: fortalecer y desarrollar vínculos con otras redes y organizaciones afines a nivel local, regional e internacional; proporcionar oportunidades a los artistas y agrupaciones escénicas y musicales iberoamericanas comprometidas con la creación contemporánea, de proyectar internacionalmente su trabajo presentándolo al público de otros países; promover intercambios con entidades culturales, científicas, de enseñanza y de desarrollo social, nacionales e internacionales, para el desarrollo de estudios e investigaciones, desarrollo de tecnologías alternativas, producción y divulgación de informaciones y conocimientos técnicos y científicos; promover acciones en defensa de la ética, de la paz, de la ciudadanía, de los derechos humanos, de la asistencia social, de la democracia y de otros valores universales; abrir el mercado internacional para los artistas, circulando información sobre su trabajo en las demás regiones del mundo a través de plataformas virtuales soportadas en las nuevas tecnológicas y herramientas informáticas, en especial su portal web (REDLAT, 1997).

Reforzando los propósitos generales de la Red, Arbeláez se refiere a los diálogos de las industrias culturales de las artes vivas con el entorno social:

El presente y el futuro de la música están ligados a las transformaciones que están operando hoy en el seno de la industria de la música a partir del surgimiento y expansión de las nuevas tecnologías digitales... A esto le sumamos que la creación contemporánea, especialmente la de los mundos juveniles, étnicos y de género, la de aquellos espacios que desde las disidencias intentan hacerse visibles, nos dan cuenta de la erosión en el fondo de las estructuras sociales contemporáneas. Se les puede ver y escuchar en los nuevos movimientos estudiantiles y en la de los ciudadanos por una economía solidaria y puesta al servicio del desarrollo humano, y es con estos ciudadanos culturales con los que queremos dialogar, y desde estas perspectivas (Arbeláez, 2016)

El proyecto más importante desarrollado por REDLAT Colombia es el Mercado Musical Circulart, una plataforma de circulación global para la música independiente iberoamericana que nace en el 2010 en el marco de III Encuentro Iberoamericano de Cultura en la ciudad de Medellín, en donde se convocan profesionales de diferentes nacionalidades, todos pertenecientes al sector musical para fomentar la reflexión y la circulación global de bienes, servicios, ideas y buenas prácticas ligadas a la música y a las industrias culturales, a través de eventos de carácter teórico, mesas de discusión, debates, showcases o presentaciones cortas, y, como espacio central del mercado, la rueda de negocios, en donde artistas y programadores se encuentran cara a cara para encontrar posibilidades de movilidad artística en diferentes países.

Kerry Clarke, del Cargary Folk Music Festival en Canadá, afirma que Circulart es una manera muy eficaz de conocer artistas colombianos y latinoamericanos y de llevarlos más allá del mercado local (Circulart, 2019, 5:12), lo que confirma un tema de visibilidad de la identidad musical del país con potencialidad de exportación. Por su parte Sergio Arbeláez, de la Feria Internacional de Música de Guadalajara y coordinador de componentes teóricos de Circulart, dice que la finalidad del Mercado Musical Circulart es promover la diversidad iberoamericana para que florezca, en donde podamos seguir siendo ciudadanos del mundo, y que el acercarnos se convierta en entendernos, asunto vital en este momento (Circulart 2019, 12:55). En este caso, entenderse implica observar la realidad del sector musical en otros países diferentes al propio y construir redes y proyectos colectivos a partir de lo que une y lo que diferencia. Un ejemplo de ello es la creación de Satélite LAT – Mujeres en la Industria de la Música, en el marco de Circulart 2018. Es una iniciativa que nace como una unión voluntaria de mujeres, cuya misión es buscar equidad de género en la industria musical latinoamericana, y con el objetivo de crear una red continental para mejorar la representatividad del pensamiento, la creación y la producción musical femenina, para erradicar cualquier tipo de práctica que vulnere los derechos de las mujeres en la industria de la música²¹.

²¹ Recuperado de <https://circulart.org/2019/las-mujeres-de-la-industria-musical-latinoamericana-tienen-un-nuevo-espacio-en-circulart-conecta-a-traves-de-satelite-lat/> consultada en octubre de 2019.

Para su realización anual, Circularart ha contado con varios aliados, patrocinadores como el Teatro Pablo Tobón Uribe, el Museo de Arte Moderno de Medellín, la Caja de Compensación Familiar de Antioquia Comfama, empresas privadas como Postobón, Avianca o el Teatro Matacandelas, la Universidad de Guadalajara, el Instituto Nacional de Música de Argentina, Womex - The World Music Expo, además de la Alcaldía de Medellín a través de la Secretaría de Cultura y el área de Emprendimiento del Ministerio de Cultura,

Beatriz Quintero, Directora Ejecutiva de Circularart manifiesta que una de las mayores dificultades para la realización este mercado musical es la financiación y gestión de los recursos anualmente, aun cuando parezca un lugar común en todo tipo de proyectos culturales, grandes o pequeños, porque los apoyos no incrementan, pero incrementan los costos, el cambio de moneda, el tamaño del evento y esto genera un desbalance para el mantenimiento de lo que se ha logrado. Aún no ha sido posible que Circularart sea catalogado como un evento de interés nacional por parte del Ministerio de Cultura, pese a ser uno de los mercados culturales más relevantes de Latinoamérica. Esto supedita la realización del mercado a los aportes regionales, lo que disminuye opciones y eleva exigencias burocráticas; aun cuando se aprecia mucho el apoyo regional, definitivamente se hace necesario encontrar nuevos patrocinadores (Quintero, 2019)

Hemos sobrevivido gracias a la creatividad para buscar nuevos aliados, y, sobre todo, el apoyo del sector musical latinoamericano, que nos ha dado nuevas dinámicas y una construcción de confianza, una red de amigos y una exposición de calidad artística colombiana que atrae consigo nuevos apoyos. (Quintero, 2019).

En esta línea, Arbeláez agrega que se avanzaría muy poco en un real acceso de productos y servicios culturales iberoamericanos a los mercados internacionales y a los mercados del ámbito geopolítico, si no se avanza simultáneamente en la apertura de fronteras internacionales al libre tránsito de compañías artísticas y sus obras (Arbeláez, 2011).

Para el caso de figuras como REDLAT y Circularart, los esquemas de movilidad que se identifican son los siguientes:

Esquemas de entrada:

- Agrupaciones musicales, músicos solistas, productores, representantes, ingenieros de sonido, compositores, gestores culturales, académicos, programadores, representantes de sellos disqueros, de agencias musicales y emprendedores de la música independiente, entre otros profesionales de la música, que se reúnen principalmente en el Mercado Musical Circularart con el fin de establecer alianzas futuras que permitan sostenibilidad y viabilidad de la movilidad artística de los proyectos artísticos. Generalmente los gastos de viaje son autogestionados por cada una de las partes, y en algunas ocasiones son apoyados por organismos multilaterales, redes y asociaciones de apoyo a la cultura o beneficios propiciados por gobiernos locales o nacionales.

Esquemas de salida:

- Agrupaciones, músicos, productores, representantes, ingenieros de sonido, compositores y demás profesionales de la música independiente lograr organizar giras, shows, conciertos, recitales y presentaciones de diferentes tipos en diversos países y continentes, luego de establecer acuerdos con agentes y programadores internacionales que demandan servicios por medio de transacciones económicas formales que generan ganancias tanto para los artistas como para los espacios de programación. A estos acuerdos se pueden sumar en ocasiones acuerdos adicionales obtenidos mediante redes, apoyos mixtos y gubernamentales para amortiguar gastos de viaje.

Después de conocer a fondo la construcción y puesta en marcha durante 10 años consecutivos de Circularart en Colombia, de asistir a todas sus versiones, de conocer de primera mano las interacciones, relaciones, construcción de redes que se crean en mercados culturales como éste y, adicionalmente, después de entablar diálogo con diferentes gestores, programadores culturales y artistas durante los 10 años de existencia, es posible establecer que Circularart ha sido referencia para construir y

consolidar iniciativas de ferias, encuentro y mercados de las artes vivas en Iberoamérica, como el Bogotá Music Market BOMM, la Ventana Internacional de las Artes VIA, el Festival Internacional de las Artes en Costa Rica, el Mercado IMESUR en Chile, el Mercado de las Artes Performativas del Atlántico Sur entre otros.

Adicionalmente a esto, como hecho político y diplomático, REDLAT ha incidido en política pública al generar encuentros de carácter comercial para las artes de diferentes países y regiones, en donde se identifica un mercado real, con oferta y demanda consolidadas. Gracias a ello, instituciones y entidades públicas han ampliado sus políticas y sus recursos para financiar gastos de viaje por medio de diferentes becas de circulación a nivel nacional e internacional, no solo para la exposición artística de sus obras sino también, precisamente, para asistir a mercados internacionales. Ejemplo de ello son los estímulos orientados a circulación del Instituto Distrital de las Artes en Bogotá y del Ministerio de Cultura de Colombia, así como fondos como Ibermúsicas para circulación internacional. A su vez, organizaciones como la Orquesta Filarmónica de Bogotá ha dispuesto becas de circulación tanto para artistas como para gestores con el fin de promover la asistencia a mercados culturales en Colombia y en el exterior.

Con casi 20 años de existencia, REDLAT ejerce una diplomacia cultural haciendo que la diversidad artística y cultural de Latinoamérica se haga visible en múltiples escenarios, a través de un mercado cultural que ininterrumpidamente se ha realizado durante los últimos 10 años, que además ha integrado voces étnicas, de género, de regiones apartadas del continente y de la sociedad contemporánea vista a través de los ojos de los artistas dentro de una programación cultural abierta, con entrada libre, lo que genera además una democratización de las artes en Colombia. Se crean en ese entorno redes de nuevas economías, más solidarias y más equitativas, en la confirmación de un sector productivo y cada vez más sólido, a través de una rueda de negocios anual, eje central de Circulart, en las que se tejen acciones de trabajo colaborativo, nivelación de valores económicos para intangibles y formación de redes alrededor de asuntos mundiales como el género o el medio ambiente.

Otro hecho que habla de la capacidad diplomática de REDLAT es haber instalado la primera versión de Circulart y haber anclado el origen y la razón de ser del mercado en

el marco del III Congreso Iberoamericano de Cultura, en el año 2009 en Medellín, con la presencia de 13 Ministros de Cultura de diferentes países, más de mil profesionales de la cultura de 20 países de Latinoamérica e invitados especiales provenientes de 37 naciones del mundo, quienes vivieron durante varios días un encuentro para la reflexión y la circulación de bienes, servicios, oportunidades e ideas ligadas a las industrias culturales. A partir de entonces, Circulart se ha consolidado como el mercado cultural más importante para el sector musical latinoamericano, reuniendo año a año a cientos de representantes de esta industria y en donde se evidencia la importancia de este tipo de mercados como una necesidad imperiosa para la generación de nuevas formas de relacionamiento de un sector que se reacomoda y se reinventa en las nuevas realidades relacionadas con la globalización (González, 2015).

Adicionalmente, en el marco de Circulart y con el apoyo y facilitación de REDLAT se han creado redes internacionales que abren el diálogo y la reflexión en temas de la música como sector productivo globalmente, asuntos de género (como la creación de la red Satélite LAT – Mujeres en la Industria de la Música, mencionada anteriormente), de transformación social (tema central de Circulart 2019), entre otros. En la última versión del mercado, se planteó un panel de discusión innovador en la región acerca de música y salud pública, en el que tres iniciativas diferentes a nivel internacional expusieron e intercambiaron experiencias y buenas prácticas con miras a abrir el diálogo interdisciplinar e intersectorial entre pares internacionales, entre la Universidad de Nueva York, la Pontificia Universidad Javeriana y la Fundación Allegro.

Por último, las relaciones de REDLAT con figuras culturales públicas y privadas de otros países ha hecho que profesionales de la cultura, Ministros, gestores culturales relevantes, directores de ONG, líderes de procesos en cooperación internacionales, periodistas culturales y directores de programas internacionales para la movilidad artística, visiten el país anualmente, conozcan el amplio panorama musical que existe y lleven estas propuestas artísticas al exterior, generando un reconocimiento a la música que se hace en el país y propiciando una representación de la diversidad colombiana a nivel cultural, con calidades y fortalezas para ser exportadas.

3.3. Tipo de actor No.3: Universidades

Ejemplo: PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA, Sede Central – Bogotá.

Las Universidades son laboratorios sociales, son ciudadelas globales dentro de sus instalaciones en donde interactúan culturas, saberes, idiomas y tradiciones, que se extrapolan y exteriorizan, a través de sus estudiantes, docentes y egresados (Álvarez, 2019).

Para contextualizar la identificación de las universidades como actores no estatales de la diplomacia cultural de las artes vivas, se realizaron algunas entrevistas semi-estructuradas a personas del Gobierno Central de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, que permiten revelar la postura institucional respecto al tema y las proposiciones personales de algunos miembros del cuerpo directivo.

El Decano de la Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Luis Fernando Múnera Congote S.J., afirma que las universidades son actores políticos en tanto son actores sociales, que a través de su saber y sus interacciones permanentes construyen el espacio de lo público, como líderes de opinión, participantes de debates políticos, focos de patrimonio cultural y científico, y construcción del bien común; son además un actor importante de consulta de los gobiernos y eso incide directamente en política pública, lo cual es un deber de las universidades, teniendo especial cuidado en no convertirse en un actor manipulable por sectores concretos.

A nivel de diplomacia cultural, Múnera manifiesta que una de las cosas más importantes que sucede hoy en las universidades son los intercambios: profesores y estudiantes extranjeros que llegan, y, a la vez, nacionales que salen, junto con la participación y construcción de redes internacionales donde participan académicos de todas partes del mundo, redes que logran influencias políticas importantes y que centran su trabajo conjunto en problemas sociales, científicos y culturales.

En palabras de Múnera:

Habría que entender que este tipo de redes que se construyen entre universidades y académicos, son redes de la sociedad civil que buscan que la misma tenga poder y lugar. Esto tiene que ver con una incidencia política y una incidencia cultural que permite que expresiones culturales que han sido marginales aparezcan en espacios más amplios, con una cierta democratización de la cultura y del conocimiento (Múnera, 2019)

Para el caso de la Pontificia Universidad Javeriana, Múnera sostiene que la institución ha construido relaciones muy fuertes en América Latina, en Europa, con Estados Unidos y, en los últimos años con Japón, en donde se ha trabajado intensamente en intercambios e investigaciones construidas en conjunto, y en esa medida, se favorecen las relaciones entre los países involucrados, gracias a la implementación de esas investigaciones, al aporte de recursos que hacen las partes implicadas bajo unos acuerdos transparentes y en pro del bien común de las comunidades. A las universidades, según Múnera, les compete promover el diálogo entre países, empezando por América Latina, en donde hay un foco importante actualmente.

En cuanto a la diplomacia de las artes vivas, Múnera afirma:

Las artes vivas expresan el alma y la identidad de las naciones. Si hay algo importante para la democracia de hoy es la capacidad que tengan los ciudadanos de interesarse por las vidas y la historia de otros, y las artes como la música, puede permitir ese interés compasivo por el modo de vida de otros, lo que nos puede llevar a ampliar nuestra comprensión de lo que somos los seres humanos. Las artes y la música son necesarias para la democracia, para ir más allá de la discriminación natural hacia el otro, y promover la capacidad de integrar y acoger al otro, esté cerca o lejos, y también la capacidad de comunicación entre naciones, aún si están en conflicto. Por ejemplo, poder comprender a los venezolanos como seres humanos con capacidades culturales y maravillarnos por la belleza de lo que ellos generan, verlos más allá de si son o no migrantes (Múnera, 2019).

Carlos Mery, Decano de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana, aporta, para este caso en particular, una visión crítica de la diplomacia tradicional desde el foco del arte, afirmando que en la estructura diplomática actual hay un asunto que no funciona del todo bien, especialmente para el caso colombiano, y es la figura del agregado cultural, figura muchas veces vacua, poco técnica y poco disciplinar, que tiende a inclinarse a reducir la interlocución que podría llegar a tener, en asuntos burocráticos, en reuniones sociales, en puestos o en el peor de los casos, en intereses puramente personales (Mery, 2019).

El arte lo que debe favorecer son entradas ulteriores, que permitan hablar de lo local y de lo propio, pero que transiten lo universal. El verdadero embajador cultural no es un embajador de la forma, que es algo común en la diplomacia cultural tradicional, sino un embajador de la esencia, para que lo humano sea capaz de contactar pueblos, generar lazos, hacer puentes y encontrar qué me identifica y qué me diferencia con el otro, encontrando la riqueza en lo que nos une y en lo que nos diferencia... Los artistas no disociamos forma y contenido en la obra de arte, y esa no disociación podría trasladarse al entendimiento y ejercicio de una diplomacia cultural más potente que no separe forma y esencia (Mery 2019).

Dos unidades tienen potestad en las acciones de movilidad artística global que la Pontificia Universidad Javeriana emprende y desarrolla en la actualidad: La Vicerrectoría de Extensión y Relaciones Interinstitucionales por medio de la Dirección de Asuntos Internacionales y la Oficina de Movilidad Internacional, y la Vicerrectoría del Medio Universitario por medio del Centro de Gestión Cultural.

La Dirección de Asuntos Internacionales, adscrita a la Vicerrectoría de Extensión y Relaciones Interinstitucionales, es la oficina del gobierno central que apoya los procesos de internacionalización de la PUJ. Tiene a su cargo la promoción, orientación, apoyo, difusión y seguimiento a la gestión de la internacionalización por parte de las unidades académicas y administrativas de la Universidad.

El Acuerdo 448 aprobado por el Consejo Directivo de la Universidad en mayo de 2007, referente a las políticas para la internacionalización de esta institución y el cual surge

después del documento llamado “La Internacionalización en la Universidad Javeriana” emitido en el mes de junio de 2006, establece entre sus intencionalidades principales:

- Dar una respuesta proactiva, continua y comprehensiva a un entorno cambiante, caracterizado por la globalización económica, política, social y cultural.
- Propiciar una conciencia global e intercultural, y el desarrollo de las comprensiones de las culturas propias y ajenas, fundamentados en la interdependencia entre los pueblos y las sociedades y el respeto al pluralismo, bases de la solidaridad, de la convivencia pacífica entre las naciones y de la auténtica ciudadanía global.
- Llegar a ámbitos más comprehensivos geográficamente y que consultan otros esquemas de gestión y de cultura que pueden enriquecer la institución y a quienes se forman y trabajan en ella, así como la proyección social en la que se involucra.
- Responder desde su quehacer a los retos éticos impuestos por las diversas dimensiones de la globalización, las tendencias internacionales que afectan a la Universidad y las derivadas de las relaciones comerciales entre países. (Pontificia Universidad Javeriana, 2007)

A la luz de estos objetivos, se formaliza la acción de la Dirección de Asuntos Internacionales en donde se alojan tanto la coordinación de cooperación internacional, encargada de la administración de proyectos internacionales, como la coordinación de convenios internacionales.

La Oficina de Movilidad se encarga, entre otros, de intercambio estudiantil, las estancias de investigación, las prácticas, las pasantías y las estancias cortas. Aun cuando estas posibilidades están abiertas para todas las carreras y disciplinas, particularmente para el caso de los estudiantes y profesores de artes (música, artes escénicas y artes visuales) los datos que encontramos son los siguientes²²:

Entre 2010 y 2019, existen registrados 378 casos de movilidad estudiantil en artes: 184 para movilidad entrante y 194 casos para movilidad saliente, todos a través de convenios

²² Datos suministrados por la oficina de Movilidad Internacional adscrita a la Vicerrectoría de Extensión y Relaciones Institucionales, en noviembre de 2019.

interinstitucionales, con apoyo de organizaciones internacionales o de institutos de cultura. Los principales países con los que se ha dado esta movilidad son:

Movilidad entrante: Alemania (6), Argentina (2), Australia (4), Canadá (4), China (3), Costa Rica (2), Ecuador (3), España (18), Estados Unidos (2), Francia (2), México (41), Nicaragua (1), Perú (1), Reino Unido (1), Uruguay (1), Venezuela (1).

Movilidad saliente: Alemania (5), Argentina (9), Australia (8), Brasil (1), Canadá (2), Chile (10), Croacia (4), España (59), Estados Unidos (11), Francia (1), Italia (3), Japón (8), México (55), Países Bajos (3), Perú (1), Polonia (3), Reino Unido (7), República de Corea (3), Uruguay (1).

La Vicerrectoría de Extensión y Relaciones Interinstitucionales es la unidad de interlocución principal en lo que respecta a la relación con otros países y sus gobiernos, instituciones y redes. Al 2019, cuenta con más de 400 convenios con instituciones de más de 40 países. Luis Fernando Álvarez, S.J., actual Vicerrector a cargo de esta unidad, afirma que esto ha fomentado las relaciones que se fundamentan en la interculturalidad y han fortalecido el conocimiento colectivo para la interacción entre países y para la construcción de una ciudadanía global por medio de la formación académica, científica, política y humana, fundamentada en un comportamiento ético.

Como Javerianos, debemos direccionar la ciencia, la tecnología, la cultura y la investigación con la sabiduría propia del discernimiento para encontrar: detrás de la razón, la pasión por lo justo; detrás de la ciencia, la sed por lo verdadero; detrás de la crítica, la excelencia; detrás de la sabiduría, el respeto por la dignidad humana y detrás de toda virtud, el bien común (Álvarez, 2019)

De la misma manera, desde la gestión universitaria de cooperación internacional, la Universidad Javeriana se relaciona con representaciones diplomáticas de diferentes gobiernos, organismos multilaterales y asociaciones internacionales, movilizand o así acciones y recursos humanos, económicos, físicos y relacionales para el posicionamiento de Colombia como destino académico y cultural (Álvarez, 2019).

La Pontificia Universidad Javeriana juega un papel muy importante en las relaciones de Colombia con otros países, no sólo por los intercambios de la Universidad con instituciones internacionales de primer nivel, sino por todas las actividades académicas que realiza en torno a políticas macro que tienen que ver con el desarrollo del país. En este momento, los países que están jugando un rol muy importante son países como: China, Japón, Corea, Nueva Zelanda, Finlandia, Noruega y, por supuesto, EE.UU (Álvarez, 2019).

Por otra parte, en la Vicerrectoría del Medio Universitario se encuentra el Centro de Gestión Cultural oficina del gobierno central que logra consolidarse en los últimos 10 años, después de una serie de transformaciones en el tiempo. El sector cultural y deportivo de la Pontificia Universidad Javeriana se establece en los Estatutos del año 1971 y comienza a funcionar en 1972, como una sola unidad, y así lo hace hasta 1995, cuando se produce una reforma en la Vicerrectoría del Medio Universitario y en la que se decide separar las dos áreas, estableciendo un sector deportivo y un sector cultural independientes. El sector cultural es asociado en su operación a la Facultad de Artes, y así se mantuvo hasta el año 2000, año en el cual el Vicerrector del Medio Universitario, Miguel Rozo Durán S.J., define que el sector cultural pase a ser parte integral de la estructura organizacional de la Vicerrectoría del Medio Universitario (Sandoval, 2019)

En el Acuerdo 582 de 2013, que modifica el Reglamento Orgánico de la Universidad específicamente sobre la Vicerrectoría del Medio Universitario, reafirma que el Centro de Gestión Cultural planea, coordina y ejecuta actividades orientadas a la expresión de la diversidad cultural, fomenta la creatividad y la creación artística, propicia un acercamiento hacia la cultura de comunidades locales y regionales resaltando las formas y expresiones que constituyen las identidades culturales, entre otros varios objetivos. Su actividad se concentra en promover la vivencia de expresiones culturales y artísticas en la comunidad educativa, en la puesta en marcha de eventos culturales de pequeño, mediano y gran formato, en representar a la Universidad a nivel nacional, regional e internacional, y en la formación integral a través de la experiencia del arte y la cultura.

Luis Guillermo Sarasa, S.J., actual Vicerrector del Medio Universitario, sostiene que el arte es un vehículo internacional para el entendimiento entre culturas y entre países en el que nada reemplaza el encuentro personal, la cercanía, la sensibilidad compartida en el mismo espacio geográfico.

Sarasa afirma:

En mi experiencia como gestor de encuentros de bandas sinfónicas de Colombia y Francia, la interacción personal y emocional entre músicos y gestores es lo que ha permitido que un proyecto artístico lleve más de 20 años en ejercicio, y hoy nos permita pensar, planear y desarrollar, por ejemplo, un gran concierto sinfónico colombo – francés, en el que dos orquestas juveniles de dos países diferentes se unen en torno a la música sinfónica, con más de 90 jóvenes compartiendo atril y experiencias, en donde se suman actores como la Universidad Javeriana, la organización Rencontres Musicales de Saint Ulrich de Francia, aportes privados, organizaciones mixtas, la Caja de Compensación Familiar CAFAM, y el gobierno de Francia para dialogar en torno a la construcción colectiva, el intercambio, la solidaridad, el respeto por la diferencia, y la comprensión mutua, entre otros asuntos que además de ser sociales, son políticos y sobre todo, humanos (Sarasa, 2019).

Desde el año 2016 y en la actualidad, el Centro de Gestión Cultural funciona bajo la estructura de dos líneas temáticas, a saber: línea de expresión cultural y línea de creatividad y promoción de la cultura. Adicionalmente, conforma la estructura un programa transversal a las líneas llamado eventos y plataformas culturales, encargado de coordinar técnica y logísticamente las actividades que se producen en el Centro y la oferta cultural nacional e internacional de artes vivas que se expone en el campus, como parte de la agenda cultural javeriana.

En la línea de expresión cultural se coordina la actividad relacionada con la conformación de grupos artísticos y culturales representativos, así como grupos de exploración artística en facultades y talleres de duración corta. Por medio de los grupos culturales representativos se ejecuta una regionalización e internacionalización de la actividad cultural gestada y creada de la Universidad, asistiendo a invitaciones de otras

Universidades en Colombia y en el mundo, así como a festivales, encuentros y concursos nacionales e internacionales. Así mismo, se gestionan intercambios culturales con otras instituciones a nivel mundial, en los que, mediante la recepción y acogida de grupos artísticos para exhibir sus procesos artísticos y construir colectivamente experiencias de formación.

Entre las experiencias de movilidad artística global de grupos artísticos institucionales, en esquema de salida, mediante invitación institucional y con recursos proporcionados por las dos partes (institución que invita e institución invitada), se destacan²³: Brasil, para el Grupo institucional de Coro en el Festival Internacional de Coros de São Lourenço Minas Gerais (2011); Ecuador para el Grupo institucional de Danza Folclórica en la Pontificia Universidad Católica en Quito (2015); Perú para el Grupo Institucional de Danza Contemporánea en la Pontificia Universidad Católica en Lima (2018).

La línea de Creatividad y Promoción Cultural, se encarga, entre otras cosas de consolidar mensualmente la Agenda Cultural Javeriana, reuniendo la oferta cultural que la universidad dispone tanto para su comunidad, como para la ciudad de Bogotá. Así mismo, la Agenda Cultural Javeriana exhibe una programación internacional principalmente de artes vivas, financiada y facilitada mediante la unión de recursos propios de la Universidad, de programas multilaterales de cooperación internacional como Ibermúsicas o Iberescena, apoyos gubernamentales, fundaciones sin ánimo de lucro y/o mercados culturales.

Entre el año 2013 al 2019, la Agenda Cultural Javeriana ha presentado 63 obras internacionales de teatro, danza y música, de 22 países diferentes²⁴: Argentina (11), España (10), México (5), Perú (5), Brasil (4), Cuba (4), Estados Unidos (4), Suiza (3), India (2), Venezuela (2), Chile (2), Ecuador (1), Canadá (1), Francia (1), Afganistán (1), Italia (1), Cabo Verde (1), República Checa (1), Chile (1), Egipto (1), Finlandia (1), Países Bajos (1).

²³ Información obtenida de archivo e informes anuales entre el 2010 y 2019 del Centro de Gestión Cultural.

²⁴ Información obtenida de los informes anuales de gestión del Centro de Gestión Cultural y de la Vicerrectoría del Medio Universitario de la Pontificia Universidad Javeriana a partir del año 2013, año en el que se encuentra la primera documentación oficial de una programación cultural internacional.

Así mismo, el equipo profesional del Centro de Gestión Cultural ha asistido a inmersiones exploratorias, encuentros, mercados culturales y festivales en los últimos 10 años, en esquema de salida, en los siguientes países²⁵:

- Costa Rica: FIA – Festival Internacional de las Artes en Costa Rica – San José (2017).
- México: FIMPRO – Feria Internacional de la Música en Guadalajara (2016 y 2019).
- Chile: IMESUR – Encuentro y mercado Musical Latinoamericano en Chile (2018).
- España: MAPAS – Mercado de las Artes Performativas del Atlántico Sur en Tenerife (2017)
- México: Red de Universidades Jesuitas en México: Iberoamericana de CDMX, Iberoamericana Puebla, Iberoamericana León y Universidad Jesuita de Guadalajara ITESO (2019).

En síntesis, el Centro de Gestión Cultural establece sus esquemas de movilidad artística de la siguiente manera:

Esquema de entrada:

- Agrupaciones culturales extranjeras, bien sean universitarias o independientes, a través de invitación o acuerdos de intercambio, que representan a sus instituciones y países tales como orquestas, coros, bandas sinfónicas, ballets clásicos o folclóricos, que buscan fortalecer relaciones institucionales entre diferentes países y generar experiencias de formación para los integrantes de las agrupaciones. No hay una ganancia económica ni una transacción financiera, los recursos se disponen en torno a la figura del intercambio en el que cada una de las partes aporta lo disponible para cubrir gastos de viaje, gastos logísticos, técnicos y artísticos. En muchos casos se busca apoyo económico del sector privado y de agencias de cooperación internacional.
- Agrupaciones artísticas profesionales (compañías de teatro, danza, orquestas, bandas, colectivos o artistas solistas), a través de invitación formal para hacer parte de la programación cultural. Se prevé una contratación y una ganancia

²⁵ Información obtenida de archivo e informes anuales entre el 2010 y 2019 del Centro de Gestión Cultural.

económica para los artistas, quienes financian sus gastos de traslado internacional a través de patrocinios, apoyos de gobierno como estímulos y recursos para la circulación por parte de fondos o programas internacionales o agencias de cooperación internacional.

Esquema de salida:

- Agrupaciones culturales universitarias, a través de invitación institucional o intercambio, que representan a la universidad, tales como orquestas, coros, bandas sinfónicas, agrupaciones de teatro, danza o performance, que buscan generar experiencias de formación para los integrantes de las agrupaciones y propiciar alianzas entre instituciones y organizaciones de diferentes países. No hay una ganancia económica ni una transacción financiera, los recursos se disponen en torno a la figura del intercambio en el que cada una de las partes aporta lo disponible para cubrir gastos de viaje, gastos logísticos, técnicos y artísticos. En muchos casos se busca apoyo económico del sector privado y de otras instituciones educativas.
- Asistencia a ferias, encuentros, festivales, congresos y/o mercados culturales mundiales por parte del equipo del Centro de Gestión Cultural (dirección, coordinaciones, cargos profesionales) en calidad de exponentes, programadores culturales, miembros de redes y/o gestores culturales con el fin de intercambiar conocimiento, representar a la Universidad, aportar en la construcción colectiva de proyectos en red, moderar o participar en debates, y conocer propuestas artísticas extranjeras para incluir en la Agenda Cultural Javeriana, por medio de sinergias con otras instituciones. Generalmente los recursos son gestionados por la organización que invita, y en algunos casos la Universidad aporta un porcentaje del gasto de viaje.

Aun cuando se identifican ejemplos importantes de la movilidad artística global promovida por la Pontificia Universidad Javeriana, Sarasa afirma:

Las Universidades privadas son tímidas a la hora de creer en el intercambio y la movilidad artística, sobre todo por los costos que esto implica. Y el arte, además, se sigue tratando como la “cenicienta”, en la medida en la que no se valora su impacto y su representatividad como se hace con otras disciplinas, en donde parecería que los recursos son más fáciles de conseguir. Aún no se reconoce al arte como constructor y reconstructor de sociedad, se ve aun como un paliativo, no como una cura (Sarasa, 2019).

Dentro del marco teórico que plantea este texto, y desde la mirada constructivista que aquí se explicita, las Universidades apuestan por un mundo en construcción, como algo que se convierte en lugar de ser, concentrándose en su condición dinámica, su dimensión social y las posibilidades de cambio que puede producir la investigación, la ciencia y el acceso libre a la cultura. Un asunto político dentro de la gestión de la Pontificia Universidad Javeriana es la democratización de las expresiones culturales, resignificando lo que se ha entendido como lo público y lo privado: una universidad privada que abre su programación cultural a la ciudad y a los públicos que quieran hacer parte, programación que cuenta con esquemas de movilidad entrante y saliente, lo que posibilita el acceso de esos públicos a obras de artes vivas de diferentes orígenes y nacionalidades.

Por otro lado, favorecer y propiciar el intercambio académico tanto de estudiantes como de profesores de diferentes áreas, y en particular para este texto, de artes vivas como la música o las artes escénicas, permite que miembros de la comunidad académica javeriana se conviertan en representantes nacionales, quienes llevan una identidad y unas características explícitas, tanto en las obras que interpretan a distintos escenarios del mundo, como en la manera de crear y construir sus obras y proyectos artísticos. Mary Einbinder en su texto *Cultural Diplomacy: Harmonizing International Relations Through Music (2013)*, reafirma que, por medio de acciones como ésta, se entienden diferentes tradiciones culturales, se encuentran nuevas fuentes de inspiración, se descubren nuevos métodos y formas de trabajar e intercambiar ideas con personas cuyas visiones del mundo difieren de las suyas; porque finalmente los artistas, mucho más los artistas en formación, quieren ser influenciados en lugar de influir.

La presencia en mercados culturales globales de las universidades sea como gestoras culturales y/o como autoridades académicas, el diálogo con instituciones públicas y privadas de diferentes países, y la construcción de proyectos artísticos internacionales con financiación mixta, la generación de convenios internacionales para investigaciones conjuntas entre comunidades académicas de diferentes países y la construcción de redes académicas que dialogan con gobiernos, instituciones públicas, entes privados y colectivos artísticos hacen que las universidades se entiendan como potentes diplomáticos culturales cuyo papel en el debate, el análisis y la consulta de proyectos de política pública y de representación cultural internacional es fundamental.

Lo descrito en el ejemplo de las Universidades muestra coherencia con el concepto de diplomacia cultural de Patricia Goff (2013) que se cita en el marco teórico de este texto, en el que habla del uso de la expresión creativa y el intercambio de ideas, información y personas para aumentar el entendimiento mutuo, y que la enseñanza de idiomas, el intercambio académico y, particularmente para el caso de este trabajo, la visita de artistas, son fundamentales para una diplomacia cultural efectiva (Goff, 2013).

Tres tipos de actores no estatales que favorecen la movilidad artística global, cuyas características y formas de acción encajan en las definiciones de diplomacia cultural que esta investigación expone en su primera parte, permiten ilustrar un panorama amplio acerca de las posibilidades de interacciones, diálogos, intercambios y entendimiento entre países a través de las artes vivas, y devela los roles que cumplen estos actores: financiadores, facilitadores, promotores, interlocutores y gestores.

4. CONCLUSIONES

La diplomacia cultural de las artes vivas, la movilidad artística global y los actores no estatales, conforman un sistema interconectado, un tríptico en el que las tres partes benefician la realización de los objetivos propios y de los propósitos comunes. El desarrollo de esta investigación permite concluir lo siguiente:

- La relación entre arte y política no necesariamente se da a través del contenido de las obras artísticas, como probablemente se entienda en un primer plano. También se da a través de las formas y medios que se usan para que esas obras circulen y se exhiban globalmente. La comprensión de nuevas realidades, el contacto con nuevos públicos en diferentes contextos sociales, la interacción con grupos de orígenes diversos durante el proceso creativo y la presentación de las obras en escenarios extranjeros para propiciar nuevas interpretaciones, diálogos y correlaciones entre culturas y entre países, son formas en las que interactúan las artes, la política y las relaciones internacionales.
- La diplomacia cultural, y, aún más, la movilidad artística, son áreas de estudio que han carecido de progreso teórico, que han sido comprendidas superficialmente, probablemente mal explicadas y generalmente ignoradas en los estudios de RRH. Esto ha reducido sus capacidades, ha acortado sus comprensiones y ha empobrecido sus potencialidades. Las dos áreas han sido mayormente estudiadas en Europa, en donde se evidencia un avance (notablemente mayor que en Latinoamérica) en la construcción de definiciones, mapeos y caracterizaciones que tienen influencia en política pública y generan el reconocimiento del papel transversal del arte y la cultura como motor de cohesión social, crecimiento económico, creación de empleo e innovación, así como elemento clave del proceso de integración internacional basado en valores y patrimonio común, en donde se respeta y promueve la diversidad y la diferencia. Allí también se ha resaltado la importancia del diálogo intercultural a escala internacional y se ha revelado la implicación en ello de los actores no gubernamentales.

- En las últimas décadas, se reconocen cambios en la comprensión de la diplomacia, a tal punto de replantearse lo que parecía estático, como que el Estado es el único actor responsable de llevarla a cabo. Una nueva visión de la diplomacia, incluyendo la emergencia de nuevos actores como empresas, organizaciones no gubernamentales, universidades, organismos internacionales, e individuos en red, más abierta, pública y a la vez privada, de masas y de élites, más deliberativa, permite renovar el enfoque clásico de la diplomacia cultural, muchas veces entendida como un accesorio ligado y dependiente de los intereses gubernamentales, de la idea de marca país, o del ampliamente nombrado poder blando. Hoy la diplomacia cultural no pretende específicamente ser la promoción de lo nacional, ni se desarrolla unilateralmente con el fin de explicar lo propio a los demás, sino que adopta un enfoque multilateral con énfasis en el reconocimiento mutuo. Al desligar el concepto de la estructura estatal y de la figura tradicional de lo diplomático, se operan nuevas agendas culturales, generadas por las voluntariedades, por necesidades de nuevos relacionamientos y por intereses mucho más diversos, intereses más globales.
- Para la diplomacia cultural de las artes vivas es urgente distanciarse de la retórica del poder blando y empezar a entenderse como un proceso sustancialmente relacional, recíproco y multidireccional. Esta apertura puede ayudar a construir convergencia de ideas, a reducir la desconfianza entre naciones, fortalecer el diálogo entre países, y favorecer las sinergias regionales. El poder transformador de las artes vivas a la luz de una nueva diplomacia cultural exige el respeto de las calidades estéticas, de los requerimientos técnicos, de la creación artística, de la autonomía de sus contenidos. Con estas bases, se propicia un espacio óptimo para que las artes vivas desempeñen su mejor papel como tejedoras de relaciones internacionales.
- Las artes vivas y su movilidad por el mundo permiten soportar el cambio de paradigma en la medida en la que están propiciando un nuevo escenario de relaciones internacionales que involucran, por un lado, al Estado en el diseño de políticas públicas para la circulación de artistas, y por otro lado, a actores no estatales que no solo favorecen, sino que construyen redes, facilitan la conexión

entre homólogos, aportan a la financiación de la movilidad global e incluso influyen en políticas públicas a nivel local y regional, por medio mercados culturales, ferias, festivales, encuentros y eventos internacionales en donde la representatividad nacional toma un nuevo sentido.

- La movilidad artística global se puede definir como el desplazamiento transfronterizo temporal de artistas y otros profesionales de la cultura para la circulación de obras o presentaciones en otro país, y cuyos flujos están influenciados por las necesidades de trabajo, los marcos legales y las políticas internacionales. Se reconoce no solo como movimientos ocasionales de los artistas que cruzan las fronteras nacionales y que eventualmente pueden ser útiles para obtener experiencia profesional, sino como parte integral de la vida laboral de los artistas, que sucede de manera individual o colectiva. Se consideran además el esquema saliente, es decir, movilidad de artistas nacionales que viajan a otros países, y el esquema entrante, que atrae artistas y profesionales de la cultura para que visiten y conozcan la producción artística de un país.
- La movilidad artística global es un elemento activo de la construcción de tejido social porque crea territorios de intercambio dentro de nuevas formas de negociación que neutralizan el sistema jerárquico, generan reglas de reciprocidad y establecen la relación de entendimiento con el otro. Esto hace necesario el reconocimiento de los artistas y profesionales de la cultura como creadores de cambios sociales, transformadores e innovadores directamente relacionados con la regeneración de territorios rurales y urbanos. La movilidad global es un elemento que favorece diálogos e interacciones entre países, objetivos estratégicos de gobiernos en sintonía con nuevos actores y relaciones entre regiones y sociedades con beneficios comunes y colectivos, reforzando la idea del entendimiento mutuo.
- La movilidad global de los artistas se dificulta en general por la incomprensión de las particularidades que tiene el sector artístico y cultural al nivel laboral: la poca formalización del trabajo de los artistas, la escasez de clasificación o estatus para las características de su situación laboral, el desconocimiento de las cadenas de valor del sector cultural, la ausencia de estándares económicos para

remuneraciones y valoración de las obras, son zonas borrosas que aún tiene el sector cultural mayormente en países del Sur Global. La consolidación del perfil o la posición socioeconómica de los artistas, teniendo en cuenta sus condiciones de trabajo y su movilidad internacional, es necesaria para que la circulación artística no dependa de intereses o contingencias políticas o económicas.

- La movilidad se bloquea por restricciones de visados, regulaciones laborales, sociales, fiscales, barreras burocráticas, permisos de trabajo, requisitos de acreditación profesional, cambios de divisas en transferencias internacionales, contratos temporales con modelos administrativos informales, todo esto basado en supuestos de una fuerza laboral estable e inmóvil, con empleos permanentes de tiempo completo, lo que está lejos de ser la realidad de los artistas que generalmente son independientes e itinerantes. Adicionalmente, el desajuste continuo entre los recursos y las demandas de un sector cultural y artístico es creciente, haciendo que los fondos para la movilidad siempre sean insuficientes para cubrir los gastos asociados al traslado de artistas y sus obras, cuyos costos son naturalmente elevados, sumado a los recargos por equipajes especiales e implicaciones de traslado de instrumentos, elementos escenográficos, maquinaria escénica, entre otros.
- Uno de los componentes políticos más interesantes en la diplomacia cultural de las artes vivas y en la movilidad artística global es la aparición de nuevos actores no estatales, diferentes a los actores diplomáticos tradicionales, que entran a formar parte del ámbito internacional. La caracterización de estos nuevos actores se articula coherentemente con la definición de diplomacia cultural de las artes vivas que esta investigación expone, y permiten ampliar las posibilidades de interacciones, diálogos, intercambios y entendimiento entre países a través de las artes vivas, construidos a través de un relacionamiento permanente y trabajado durante las últimas dos décadas, en donde se procura evadir las fragilidades que traen consigo los cambios de gobiernos que afectan los presupuestos para la cultura, y, a su vez, generar una diplomacia cultural a largo plazo, con resultados tangibles en lo económico, político y social.

- El papel de los actores no estatales en la diplomacia de las artes vivas en Colombia, a través de la movilidad artística global, es potente y vital para el relacionamiento internacional. Se identifican los siguientes roles que pueden adoptar en el ejercicio de dicha diplomacia cultural: financiadores, facilitadores, promotores, interlocutores y gestores.
- Para el caso de las Universidades, dadas sus características y sus potencialidades, la acción puede llegar a ser más fuerte y más activa. Las capacidades de un actor como éste, con la institucionalidad y el alcance propios a nivel internacional, así como las cualidades de autogestión, la participación en redes internacionales, el desarrollo de proyectos de investigación, la apuesta por una movilidad global permanente y el diálogo con gobiernos e instituciones pares a nivel mundial podría permitir un impacto mayor del que se tiene actualmente, y, como consecuencia, una diplomacia cultural más contundente.
- Los proyectos, los diálogos internacionales y los liderazgos artísticos y sociales de las fundaciones sin ánimo de lucro, así como las asociaciones y redes de apoyo a la cultura, son importantes, relevantes y necesitan hacerse visibles, por un lado para potenciar sus impactos a nivel diplomático, y por otro lado para facilitar la consecución de recursos para su sostenimiento en el tiempo.
- Colombia cuenta con actores no estatales con modelos robustos y trascendentes en el tiempo, referentes en Latinoamérica, que evidencian la potencia de la movilidad artística global como eje de una nueva diplomacia cultural de las artes vivas.

Los resultados de esta investigación proponen generar nuevos horizontes amplios y abiertos para una mayor producción académica en la materia, en torno a mapeos de nuevos actores involucrados con la movilidad artística global, a nuevos casos de diplomacia de las artes vivas a nivel latinoamericano, así como a la identificación de cifras y datos que permitan dilucidar la realidad de los artistas latinoamericanos que se movilizan hoy globalmente, con las redes, los efectos y los diálogos que esto genera. Caracterizar dicha movilidad con información certera, y revelar su potencia a nivel académico, puede permitir visibilidad y crecimiento de una renovada diplomacia cultural para Latinoamérica y para los países que la conforman.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Ada, S. (2017). Cultural Diplomacy: From Showcase to Intercultural Dialogue. En Dragičević, M., Rogač, L. Mijatović y Mihaljinac, N. (Ed.). *Cultural Diplomacy. Arts, Festivals and Geopolitics*. Serbia. Creative Europe Desk Serbia, Ministry of Culture and Media of Republic of Serbia & Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. Recuperado de https://www.confluxcenter.org/wp-content/uploads/2017/12/Cultural_Diplomacy.pdf
- Adler, E. (2013). *Constructivism in International Relations: Sources, Contributions and Debates*. Handbook of International Relations. SAGE Publications.
- Ahmed, S., Potter, D.M. (2006). *NGOs in International Politics*. Kumarian Press.
- Algozaibi, G. (1965). *The Theory of International Relations: Hans J. Mongenthou and His Critics Authors*. Wiley on behalf on The International Studies Association Stable.
- Álvarez, L. F. Comunicación personal. 24 de julio de 2019.
- Ang, I., Raj Isar, Y., Mar, P. (2015). *Cultural Diplomacy: Beyond the National Interest?*. International Journal of Cultural Policy, 21:4, 365-381, DOI: 10.1080/10286632.2015.1042474
- Arbeláez, O. (2011). *Las industrias culturales en Iberoamérica desde la perspectiva de circulación de los bienes y servicios culturales*. Boletín Virtual Faro No. 5 del Observatorio de Cultura y Economía. Recuperado de <https://culturayeconomia.org/blog/las-industrias-culturales-en-iberoamerica-desde-la-perspectiva-de-la-circulacion-de-los-bienes-y-servicios-culturales/>
- Arbeláez, O. (2016). Entrevista con Juliana Uscátegui para Revista Diners. Recuperado de <https://revistadiners.com.co/tendencias/39455-entrevista-octavio-arbelaez-pionero-las-ruedas-negocios-musicales-colombia/>
- Arquetopia y OnTheMove. (2018). *Guía de Financiamiento para la Movilidad Cultural Latinoamérica y el Caribe*. México. Recuperado de http://on-the-move.org/files/Guia_Espanol.pdf

- Ayala, E. T. (2018). Las Relaciones Internacionales desde la perspectiva social. La visión del Constructivismo para explicar la Identidad Nacional. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182018000200389
- Banks, D. (2011). The Question of Cultural Diplomacy: Acting Ethically. *Revista Theatre Topics*. Johns Hopkins University Press, Vol. 21 No. 2. DOI: 10.1353/tt.2011.0026
- Bashiron Mendolicchio, M., Huleileh, S. (Ed). (2015). *Challenges of Mobility. Research, debates and practices*. England. Cambridge Scholars Publishing.
- Becerra, L. (20 de mayo de 2019). Reporte del Dane reveló que la 'Economía Naranja' le aporta \$13,68 billones al PIB. *Diario La República*. Recuperado de <https://www.larepublica.co/economia/reporte-del-dane-revelo-que-la-economia-naranja-le-aporta-1368-billones-al-pib-2866871>
- Berger, M. (2008). Introduction. En Berger, M., Van der Plas, E., Huygens, C., Akrimi, N., Schneider; C. *Bridge the Gap, or Mind the Gap? Culture in Western-Arab Relations*. Netherlands Institute of International Relations, Clingendael Diplomacy Papers No. 15. Recuperado de <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/13548/Bridge+the+Gap+or+Mind+the+Gap.pdf?sequence=1>
- Blanco Suarez, J. (2013). *Globalización y reconfiguraciones de lo público-privado. ¿Hacia una esfera pública global?* Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n19/n19a07.pdf>
- Booth, J., Ophuyes T. (Ed). (2004). *Bringing International Mobility in the Arts to the Forefront. Exploring Student and Teacher Mobility in the Arts*. Recuperado de https://www.elia-artschools.org/userfiles/Image/customimages/products/27/mobility_in_the_arts.pdf
- Borisova, A. (2012). Arte e identidad en la época de la globalización: Coincidencia de visiones global (Bourriaud) y local (Kondakov). *Arte y políticas de identidad*, 7,

275-277.

Recuperado

de

[https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/41800/1/174131-638281-1-SM%20\(1\).pdf](https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/41800/1/174131-638281-1-SM%20(1).pdf)

Canal Capital (2015, 9 de abril). *Rubén Blades en el concierto por la paz*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=3lj2Qif_mK0

Channick, J. (2005). The Artist as Cultural Diplomat. *American Theater Magazine*. Recuperado de <https://www.questia.com/magazine/1G1-132680388/the-artist-as-cultural-diplomat>

Circularart. (2019, 7 de junio). *Recuento 10 años de Circularart* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LVbv7aEuTJo>

Circularart. (2019, 7 jun). *Recuento 10 años de Circularart* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LVbv7aEuTJo>

Clarke, D. (2016). Theorising the role of cultural products in cultural diplomacy from a Cultural Studies perspective. *International Journal of Cultural Policy*, 22:2, 147-163, DOI: 10.1080/10286632.2014.958481

Consejo de la Unión Europea. (2007). *Resolución del Consejo del 16 de noviembre de 2007 relativa a una Agenda Europea para la Cultura*. Recuperado de [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32007G1129\(01\)&from=ES](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32007G1129(01)&from=ES)

Consejo Directivo de la Pontificia Universidad Javeriana. (2007). Acuerdo 448. Políticas para la Internacionalización de la Universidad. Recuperado de <https://www.javeriana.edu.co/documents/10179/53142/448.pdf/4cf9f984-ea7b-46db-b3dc-f083943f839f>

Consejo Directivo de la Pontificia Universidad Javeriana. (2013). Acuerdo 584. Modificaciones en el Reglamento Orgánico de la Sede Central de la Universidad sobre la Vicerrectoría del Medio Universitario. Recuperado de <https://www.javeriana.edu.co/documents/10179/321246/Acuerdo584.pdf/fa04d8c0-88f5-4a9c-8c11-969a15235122>

- Cools, G. (2004). *International co-production and touring*. IETM. Recuperado de https://ietm.org/en/system/files/publications/international_coproduction_and_touring.pdf
- Copeland, D. (2000). The Constructivist Challenge to Structural Realism: A Review Essay. *International Security* 25(2):187–212. The MIT Press.
- Cresswell, T. (2006). On The Move. *Mobility in the Modern Western World*. New York. Routledge Taylor & Francis Group
- Cummings, M. (2009) *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*. Washington, D.C: Center for Arts and Culture. Recuperado de <https://www.americansforthearts.org/by-program/reports-and-data/legislation-policy/naappd/cultural-diplomacy-and-the-united-states-government-a-survey>
- Da Milano, C., Di Matteo, P. (2014). Final Report. En *La Fabbrica del Vapore. International Mobility for Young Artists Boarding Pass*. International Forum on the Programme of the Italian Presidency of the Council of the European Union. Recuperado de http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/download-studi-e-pubblicazioni/doc_download/1125-boarding-pass-international-forum-on-mobility-for-young-artists-report
- DANE. (2019) *Primer Reporte Economía Naranja 2014-2018*. Recuperado de https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/pib/sateli_cultura/economia-naranja/1er-reporte-economia-naranja-2014-2018.pdf
- DeVlieg, M. (2004). Concrete Actions for Mobility on the Culture Sector. *Sharing Cultures Conference*, Rotterdam, European Cultural Foundation. Recuperado de https://ietm.org/docs/1500_47856_2838.doc
- Ducura, M. (2018). *Arte y política: una lectura crítica del arte en su dimensión social* (trabajo de pregrado). Universidad de la Salle, Bogotá, Colombia. Recuperado de <http://repository.lasalle.edu.co/handle/10185/28125>
- Dunne, T., Kurki, M., Smith, S. (Eds.). (2013). *International relations theories*. Oxford University Press.

- ECOTEC Education and Culture of the European Commission. (2009). *Information systems to support the mobility of artists and other professionals in the culture field: a feasibility study. Final Report*. Recuperado de https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/mobility-systems_en.pdf
- Einbinder, M. (2013). *Cultural Diplomacy: Harmonizing International Relations through Music*. (Tesis de maestría). New York University. Recuperado de http://www.culturaldiplomacy.org/pdf/case-studies/Cultural_Diplomacy_Harmonizing_International_Relations_through_Music_-_Mary_Einbinder.pdf
- ERICarts. (2006). MEAC Pilot Project. *Dynamics, Causes and Consequences of Transborder Mobility in the European Arts and Culture*. Recuperado de https://www.ericarts-institute.org/web/files/197/en/MEAC-I-Final_Report.pdf
- ERICarts. (2008). *Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals Final Report*. European Commission DG Education and Culture. Recuperado de https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/mobility-matters-report_en.pdf
- Estrella, R. (2011). *Diplomacia abierta, nueva diplomacia*. Discurso en el Consejo Argentino de Relaciones Internacionales CARI. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de http://www.rafaelestrella.es/wp-content/uploads/2011/07/Conferencia-Diplomacia_Abierta-Esc_Gobierno.pdf
- EUNIC. (2016). *Cultural Diplomacy as Discipline and Practice: Concepts, Training and Skills Final Report*. Partnership agreement between University of Siena, Department of Social, Political and Cognitive Sciences, and the European Union National Institutes for Culture. Recuperado de https://www.circap.org/uploads/1/8/1/6/18163511/eunic_cultural_diplomacy_report.pdf

- Farinha, C. (2005). Performing in Europe: Conditions for artists in the scope of mobility. Research drivers and barriers. En OnTheMove. *Mobility and Cultural Co-operation in the Age of Digital Spaces - Training of trainer's seminar*. Recuperado de <http://on-the-move.org/files/Mobility%20cultural%20cooperation%202006.pdf>
- Farinha, C. (2006) Performing in Europe: Conditions For Artists In The Scope Of Mobility. En *Mobility and cultural co-operation in the age of digital spaces*. Training Session. Simposio por OnTheMove, Helsinki.
- Farinha, C. (2011). Perfiles y roles de los artistas frente al reto de la movilidad en el ágora europea. *Revista CIDOB d'afers internacionals*, N.º 95, (75-89) ISSN 1133-6595 - E-ISSN 2013-035X. Recuperado de https://www.cidob.org/es/articulos/revista_cidob_d_afers_internacionals/95/perfil_es_y_rols_de_los_artistas_frente_al_reto_de_la_movilidad_en_el_agora_europea
- Franco, F. (2014). *El Concepto del Performance según Erving Goffman y Judith Butler*. Colección Documentos de Trabajo, CLACSO. Editorial CEA.
- Fundación Batuta. (s.f.) Historia. Recuperado de <https://www.fundacionbatuta.org/c.php?id=44>
- Fundación Batuta. (1991). Estatutos. Recuperado de https://www.fundacionbatuta.org/assets/archivos/Estatutos_FNB.pdf
- García Canclini, N., Moneta, C. J., (coord.). (1999). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, 9-63. México. Girjalbo.
- García Canclini, N., (1999). Sobre estudios insuficientes y debates abiertos. García Canclini, N., Moneta, C. J., (coord.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, 11-20. México. Girjalbo.
- Goff, P. (2013). *Cultural Diplomacy*. The Oxford Handbook of Modern Diplomacy. Cooper, A., Heine, J., Thakur, R., Editors. Oxford University Press.
- González, E. (2015) *Mercados culturales: plataformas de circulación para las industrias culturales en Colombia y en el mundo*. Recuperado de

[https://www.academia.edu/22668457/Mercados culturales plataformas de circulación para las industrias culturales en Colombia y en el mundo](https://www.academia.edu/22668457/Mercados_culturales_plataformas_de_circulacion_para_las_industrias_culturales_en_Colombia_y_en_el_mundo)

González, E. (2013). Festival Internacional de Teatro de Manizales ¿Un proyecto de ciudad?. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº. 7 (p. 97-116). Recuperado de [https://www.academia.edu/22664968/Festival Internacional de Teatro de Manizales Un proyecto de ciudad](https://www.academia.edu/22664968/Festival_Internacional_de_Teatro_de_Manizales_Un_proyecto_de_ciudad)

Hall, S. (1996). ¿Quién necesita identidad?. En Hall, S., & Du Gay, P. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires. Amorrortu Editores.

Huygens, C. (2008). The Art of Diplomacy, the Diplomacy of the Art. En Berger, M. S., Van der Plas, E., Huygens, C., Akrimi, N., Schneider; C. *Bridge the Gap, or Mind the Gap? Culture in Western-Arab Relations*. Netherlands Institute of International Relations, Clingendael Diplomacy Papers No. 15 ISBN: 978-90-5031-123-6

Instituto para la Diplomacia Cultural (1999). *What is Cultural Diplomacy?* Recuperado de http://www.culturaldiplomacy.org/index.php?en_culturaldiplomacy

Isava, L. M. (2018). *Arte y política: Notas para pensar una tensa relación*. Recuperado de <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/arte-y-pol%C3%ADtica-notas-para-pensar-una-tensa-relaci%C3%B3n>

Jackson, R., Sørensen, G. (2016). *Introduction to International Relations: Theories and Approaches*. Oxford University Press.

KEA European Affairs. (2018). *Research for CULT Committee: Mobility of artists and culture professionals: towards a European policy framework*. European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies, Brussels. Recuperado de [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2018/617500/IPOL_STU\(2018\)617500_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2018/617500/IPOL_STU(2018)617500_EN.pdf)

Klaic, D. (2002). *An Argument of Mobility*. On The Move. Recuperado de <http://on-the-move.org/files/An%20Argument%20for%20Mobility.pdf>

- Klaic, D. (2007). *Mobility of imagination: a companion guide to international cultural cooperation*. Budapest. Center for Arts and Culture, Central European University.
- La Fabbrica del Vapore (2014). *International Mobility for Young Artists Boarding Pass*. International Forum on the Programme of the Italian Presidency of the Council of the European Union. Recuperado de http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/download-studi-e-pubblicazioni/doc_download/1125-boarding-pass-international-forum-on-mobility-for-young-artists-report
- Ley 397. *Ley General de Cultura*. Congreso de Colombia. Barranquilla, 7 de agosto de 1997.
- Lianu, O. (2016). *Music - One of the Best Ambassadors of Cultural Diplomacy*. Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts, 9 (2-Suppl), 195-200. Recuperado de <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=514506>
- Mark, S. (2009). *A Greater Role for Cultural Diplomacy. Discussion Papers in Diplomacy*. Netherlands Institute of International Relations, Clingendael. Recuperado de https://www.clingendael.org/sites/default/files/pdfs/20090616_cdsp_discussion_paper_114_mark.pdf
- Martínez Carazo, P. (2006). *El Método de Estudio de Caso: Estrategia Metodológica de la Investigación científica*. Pensamiento y Gestión. Recuperado de <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/pensamiento/article/viewFile/3576/2301>
- Mery, C. Comunicación personal. 15 de noviembre de 2019.
- Moneta, C. J. (1999). Identidades y políticas culturales en procesos de globalización e integración regional. En García Canclini, N., Moneta, C. J., (coord.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, 21-63. México. Girjalbo.
- Múnera, L. F. Comunicación personal. 18 de septiembre de 2019.
- Neisse, J. (2008). *Made in the Med: Challenges of Artistic Exchange in the Mediterranean*. Roberto Cimetta Fund.

- Nisbett, M. (2011). *New perspectives on instrumentalism: stratagems, subversion and the case of cultural diplomacy* (tesis doctoral). Sheffield Hallam University. United Kingdom. Recuperado de <https://pdfs.semanticscholar.org/f60d/4e46651b48233de45eb0fb61eda1e4044a2e.pdf>
- Nisbett, M. (2017) Who Holds the Power in Soft Power? En Dragičević, M., Rogač, L. Mijatović y Mihaljinac, N. (Ed.). *Cultural Diplomacy. Arts, Festivals and Geopolitics*. Belgrado. Creative Europe Desk Serbia, Ministry of Culture and Media of Republic of Serbia & Faculty of Dramatic Arts in Belgrade.
- Nye Jr, J. S. (1990). Soft Power. *Foreign Policy*, (80), 153-171. Doi:10.2307/1148580
- Nye Jr, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. Public affairs.
- Oscarson, S. (2009). *The Art of Diplomacy: the use of art in international relations* (tesis de maestría). Georgetown University, Washington, DC, Estados Unidos. Recuperado de <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/552936/oscarsonSpencer.pdf?sequence=1>
- Ozonas, L., Pérez, A. (2004). *La entrevista semiestructurada. Notas sobre una práctica metodológica desde una perspectiva de género*. La Aljaba, 9(5), 198-203. Recuperado de <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/n09a19ozonas.pdf>
- Parias, M. Comunicación personal. 10 de septiembre de 2019.
- Pérez, A. M. (2013). Arte y política: Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y sociedad*. Universidad de Guadalajara (20), 191-210. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-252X2013000200009&script=sci_arttext
- Pérez-Lanzac, C. (2006). Un Viajero y 200 Ciudades. *Periódico El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/01/21/viajero/1137881289_850215.html

Poláček, R. (2007). *Impediments to Mobility in EU Performance Sector and Possible Solutions*. IETM. Recuperado de https://on-the-move.org/files/news_files/Pearle_report.pdf

Quintero, B. Comunicación personal. 2 de noviembre 2019.

Raj Isar, Y. (2010). Cultural Diplomacy: An Overplayed Hand?. *Public Diplomacy Magazine*. Issue 3. 29-44. Recuperado de <https://static1.squarespace.com/static/5be3439285ede1f05a46dfe/t/5be34faf1ae6cfee29d51ef7/1541623732917/CulturalDiplomacy.pdf>

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Ediciones Manantial.

REDLAT Colombia. (1997). Estatutos. Recuperado de <http://redlat.org/descargas/esal/>

REDLAT Colombia. (s.f) Recuperado de <http://redlat.org/>

Reus- Smit, C. (1999). *The Moral Purpose of the State: Culture, Social Identity, and Institutional Rationality in International Relations*. Princeton University Press.

Robson, C., McCartan, K. (2016). *Real world research*. John Wiley & Sons.

Rogers, A. (2011). *Butterfly takes flight: the translocal circulation of creative practice*. *Social & Cultural Geography*, 12:7, 663-683, DOI: 10.1080/14649365.2011.610235

Rubiano, F. (2015). La obra “Labio de Liebre” según Fabio Rubiano. *Periódico El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/obra-labio-de-liebre-segun-fabio-rubiano-articulo-554118>

Saddiki, S. (2009). El Papel de la Diplomacia Cultural en las Relaciones Internacionales. *Revista Cidob D'Afers Internacionals* 88. Recuperado de https://www.cidob.org/es/articulos/revista_cidob_d_afers_internacionals/88/el_papel_de_la_diplomacia_cultural_en_las_relaciones_internacionales

Sandoval, F. J. Comunicación personal. 12 de septiembre de 2019.

Sarasa, L. G. Comunicación personal. 20 de agosto de 2019.

- Sen, O. K. (2008). I believe in this journey. En Neisse, J. (dir.) *Made in the Med: Challenges of Artistic Exchange in the Mediterranean*. Paris. Roberto Cimetta Fund. Recuperado de <https://www.cimettafund.org/~cimettaf/content/upload/file/Made-in-the-Med-FRC-En.pdf>
- Schneider, C. (2008). En Berger, M., Van der Plas, E., Huygens, C., Akrimi, N., Schneider, C. *Bridge the Gap, or Mind the Gap? Culture in Western-Arab Relations*. Netherlands Institute of International Relations 'Clingendael' Clingendael Diplomacy Papers No. 15 ISBN: 978-90-5031-123-6
- Sheller, M., Urry, J. (2016). *Mobilizing the new mobilities paradigm*. Quid 16 N°10 (333-355). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6702392>
- Shiner, L. (2004). *La Invención del Arte: una historia cultural*, Paidós. Recuperado de https://monoskop.org/images/9/90/Shiner_Larry_La_invencion_del_arte_una_historia_cultural.pdf
- Smith, A. D. (1991). *National identity*. University of Nevada Press. Penguin Books Limited, Londres.
- Staines, J. (2004). *Global Roaming. Mobility beyond Europe for professional artists and arts managers*. IETM. Recuperado de <http://on-the-move.org/files/news/GlobalRoamingFINAL.pdf>
- Şuteu, C. (2005). Not afraid to be an alien. En OnTheMove. *Mobility and Cultural Cooperation in the Age of Digital Spaces - Training of trainer's seminar*. Recuperado de <http://on-the-move.org/files/Mobility%20cultural%20cooperation%202006.pdf>
- Tanzarella, G. (2008). *Cultural mobility, a political issue*. En Neisse, J. (dir.) *Made in the Med: Challenges of Artistic Exchange in the Mediterranean*. Paris. Roberto Cimetta Fund. Recuperado de <https://www.cimettafund.org/~cimettaf/content/upload/file/Made-in-the-Med-FRC-En.pdf>
- Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de las Seis Ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética*. Ed. Tecnos. Sexta Edición.

- UNESCO. (2005) *Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142919_spa
- UNESCO. (1982) *Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales: Informe Final*. México. Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_spa
- Valencia, M. (2014). I took Panama, creación colectica del TPB. *Revista Arcadia*. Recuperado de <https://pruebas.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/took-panama-creacion-colectiva-del-tpb/35070>
- Van der Plas, E. (2008). Culture and its Relationship to Society. En Berger, M. S., Van der Plas, E., Huygens, C., Akrimi, N., Schneider; C. *Bridge the Gap, or Mind the Gap? Culture in Western-Arab Relations*. Netherlands Institute of International Relations 'Clingendael' Clingendael Diplomacy Papers No. 15 ISBN: 978-90-5031-123-6
- Van Graan, M. (2017). Theatre, Theatre Festivals and Cultural Diplomacy. En Dragičević, M., Rogač, L. Mijatović y Mihaljinac, N. (Ed.). *Cultural Diplomacy. Arts, Festivals and Geopolitics*. Belgrado. Creative Europe Desk Serbia, Ministry of Culture and Media of Republic of Serbia & Faculty of Dramatic Arts in Belgrade.
- Villanueva Rivas, C. (2010). Cosmopolitan Constructivism: Mapping a Road to the Future of Cultural and Public Diplomacy. *Public Diplomacy Magazine*. https://www.academia.edu/9254324/Cosmopolitan_Constructivism_Mapping_a_Road_to_the_Future_of_Cultural_and_Public_Diplomacy
- Villanueva Rivas, C. (2018). Theorizing Cultural Diplomacy all the way down: A cosmopolitan constructivist discourse from an Ibero-American perspective. *International Journal of Cultural Policy*. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10286632.2018.1514033?casa_tok=en=ygZxqh8lj5gAAAAA%3AAOpZx8PpGBUjq80pOPIWSBn57q20ro0TLGBDmmwZH7WfQPg372rKBBMIj9Zwm2AjJHdj4vznWGKrZg

Yin, R. K. (1989). *Case Study Research: Design and Methods, Applied social research Methods Series*. Newbury Park CA. Sage.