

Cultura

Acceso y sostenibilidad en la era de la cultura libre

Buen Conocer - FLOK Society¹

v. 2.1

15/03/2015

Editor: David Vila-Viñas².

Autores/as: David Vila-Viñas, Carolina Botero³, Sylvie Durán⁴, Jorge Gemetto⁵, Bernardo Gutiérrez⁶, Pilar Sáenz⁷ y Pedro Soler⁸.

Revisores/as: Simona Levi⁹, Ricardo Antón^{10,11}, Tatiana Avendaño¹², Xabier E. Barandiaran^{13,14,15}.

-
- 1 Proyecto realizado bajo convenio con el Ministerio Coordinador del Conocimiento y Talento Humano, la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y el Instituto de Altos Estudios Nacionales de el Ecuador.
 - 2 Investigador principal proyecto Buen Conocer / FLOK Society. Becario postdoctoral Prometeo (SENESCYT, Gobierno de Ecuador), Instituto de Altos Estudios Nacionales.
 - 3 Fundación Karisma y portavoz Creative Commons Colombia
 - 4 <http://sylvieduran.me/pagina-1/>.
 - 5 Ártica Centro Cultura 2.0.
 - 6 Periodista, medioactivista e investigador de redes. Fundador de la red de innovación FuturaMedia.net.
 - 7 Fundación Karisma.
 - 8 Investigador, artista (<http://word.root.ps/>).
 - 9 http://es.wikipedia.org/wiki/Simona_Levi. <http://x.net>.
 - 10 Wikitoki, Laboratorio de practicas colaborativas, Bilbao.
 - 11 Goteo Euskadi.
 - 12 Filósofa, artista, investigadora en CENEDET (IAEN).
 - 13 Wikitoki, Laboratorio de practicas colaborativas, Bilbao.
 - 14 Dpto. de Filosofía y IAS-Research Center for Life, Mind, and Society, Escuela Universitaria de Trabajo Social, UPV/EHU (Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea).
 - 15 Investigador invitado del IAEN (Instituto de Altos Estudios Nacionales), Ecuador, durante los meses de Agosto de 2013 y Enero de 2014.

Participantes: Ricardo Restrepo, Mariangela Petrizzo, Daniel Vázquez, Juan Carlos León, Pedro Cagigal, Ana Rodríguez, Diego Morales, Valeria Andrade, Daniela Fuentes, Gabriela Montalvo, Carlos Correa, José Luis Jácome, Rosa Jijón, Pao de la Vega, Mariana Fossatti, Diego Arias, Pablo Mogrovejo, Patricio Ruiz, Iván Ruiz, Miguel Osorio y Paulina León.

Resumen: En las últimas décadas, la cultura ha pasado a considerarse un recurso desde la perspectiva económica del capitalismo cognitivo y la economía e industrias creativas. Ello parece ofrecer una posibilidad de expandir este sector como catalizador de la economía del conocimiento en los Estados emergentes de América Latina. En todo caso, las condiciones de esta contribución se han criticado extensamente debido a sus dinámicas de concentración de renta, transformaciones urbanas y escaso valor de uso. En contraste con este régimen, la cultura libre ofrece nuevas posibilidades de contribuir a la eficacia del derecho a la cultura, a la par que ofrece ser una alternativa económica sostenible a los modelos hegemónicos de industrias culturales. El documento propone las condiciones óptimas para que el sector cultural y, en particular, el que se organiza bajo las características de la cultura libre puedan cumplir esa función maximizando el acceso de la población a los bienes, servicios y actividades culturales, así como encontrando modelos sostenibles desde los que expandir esta producción.

Palabras clave: cultura libre, FLOK, cambio cultural, economías creativas, derechos de autor, licencias, sostenibilidad de la cultura, institucionalidad de la cultura, *copy-left*, potenciar la inteligencia colectiva.

Historia del documento: Este documento tuvo una primera versión en las propuestas elaboradas por Daniel Araya (2014), editor de la línea 1 de investigación del proyecto FLOK Society sobre «potenciar la inteligencia colectiva» y de la Fundación Karisma (Botero *et al.*, 2014) y de Ricardo Restrepo (2014). Asimismo fue reformulado sustancialmente con las contribuciones de la mesa de trabajo sobre cultura de la Cumbre del Buen Conocer, celebrada en Quito, entre los días 27 y 30 de mayo de 2014. Agradecemos las aportaciones al Dr. Araya y a los y las distintas participantes de la mesa: Carolina Botero, Sylvie Durán, Pilar Sáenz, Pedro Soler, Jorge Gemetto, Ana Rodríguez, Diego Morales, Ricardo Restrepo, Valeria Andrade, Daniela Fuentes, Gabriela Montalvo, Paulina León, Carlos Correa, Juan Carlos León y José Luis Jácome, Rosa Jijón, Pao de la Vega, Mariana Fossatti, Diego Arias, Pablo Mogrovejo, Patricio Ruiz, Iván Ruiz, Miguel Osorio y Tatiana Avendaño. A partir de los materiales sintetizados por algunos de los autores y participantes en la mesa, David Vila-Viñas redactó el presente documento.

Como citar este documento: Vila-Viñas, D., Botero, C., Durán, S., Gemetto, J., Gutiérrez, B., Saenz y P., Soler, P. (2015). Cultura: acceso y sostenibilidad en la era de la cultura libre (v.2.0). Documento de política pública 1.3. En Vila-Viñas, D. y Barandiaran,

X.E. (Eds.) *Buen Conocer - FLOK Society. Modelos sostenibles y políticas públicas para una economía social del conocimiento común y abierto en el Ecuador*. Quito, Ecuador: IAEN-CIESPAL, disponible en <http://book.floksociety.org/ec/1/1-2-cultura-acceso-y-sostenibilidad-en-la-era-de-la-cultura-libre>

Copyright/Copyleft 2015 FLOK Society / Buen Conocer, David Vila, Carolina Botero, Sylvie Durán, Jorge Gemetto, Bernardo Gutiérrez, Pilar Saenz, Pedro Soler, bajo las licencias Creative Commons BY-SA (Reconocimiento compartir Igual) Ecuatoriana (v.3.0) e Internacional (v.4.0) y GFDL (Licencia de Documentación Libre de GNU):

CC BY-SA: Creative Commons Reconocimiento Compartir Igual 3.0 Ecuador y Creative Commons Reconocimiento Compartir Igual 4.0 Internacional

Usted es libre de copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato, remezclar, transformar y crear a partir del material, para cualquier finalidad, incluso comercial. El licenciador no puede revocar estas libertades mientras cumpla con los términos de la licencia. Bajo las siguientes condiciones: a) Reconocimiento: debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace; b) compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, deberá difundir sus contribuciones bajo la misma licencia que el original. No hay restricciones adicionales, no puede aplicar términos legales o medidas tecnológicas que legalmente restrinjan realizar aquello que la licencia permite. Puede encontrar las licencias completas en los siguientes enlaces: https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.es_ES y <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/ec/legalcode>

GFDL: Licencia de Documentación Libre de GNU

Se concede permiso para copiar, distribuir y/o modificar este documento bajo los términos de la licencia de documentación libre GNU, versión 1.3 o cualquier otra versión posterior publicada por la Free Software Foundation; sin secciones invariantes ni textos de cubierta delantera, tampoco textos de contraportada. Una copia de la licencia se puede encontrar en <http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html>

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| 0. Resumen ejecutivo..... | 227 |
| 1. Introducción. Cultura libre y economía social del conocimiento común y abierto..... | 232 |
| 2. Analizar la economía del conocimiento..... | 236 |
| 2.1. Impacto económico de la producción cultural para la economía del conocimiento..... | 237 |
| 2.2. Limitaciones del capitalismo cognitivo al ámbito cultural en los Estados emergentes..... | 240 |
| 3. Los comunes del conocimiento abierto en el ámbito cultural..... | 244 |
| 3.1. Cultura libre. Condiciones de acceso y sostenibilidad..... | 244 |
| a) Acceso..... | 248 |
| b) Sostenibilidad..... | 254 |
| 3.2. Ecosistema institucional..... | 259 |
| a) Regulación y financiación..... | 259 |
| b) Democracia..... | 263 |
| 4. Estudios de caso..... | 269 |
| 5. Marco normativo y político ecuatoriano..... | 273 |
| 6. Recomendaciones de política pública..... | 277 |
| 6.1. Medidas para favorecer la accesibilidad..... | 277 |
| 6.2. Medidas para favorecer la sostenibilidad..... | 281 |
| 6.3. Medidas relacionadas con el ecosistema institucional de la cultura..... | 283 |
| 7. Referencias..... | 285 |

«Masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice.» Virginia Woolf

O. RESUMEN EJECUTIVO

En este documento se analizan cuáles son las mejores condiciones de la generación de bienes y servicios culturales para constituirse en un sector catalizador de la transición hacia la economía social del conocimiento común y abierto (ESCCA) en Ecuador y potencialmente en otros Estados emergentes, así como para garantizar la eficacia del derecho a la cultura en sus distintas dimensiones. Dada la situación del ámbito cultural de estos Estados en una economía del conocimiento globalizada, se destaca la relevancia que pueden adquirir los procesos de producción cultural basados sobre criterios de la cultura libre y abierta.

En el conjunto del proyecto Buen Conocer / FLOK Society, no solo se subraya la potencia de la generación de bienes y servicios culturales para configurar un sector de la economía del conocimiento, sino que se incide en su relevancia para el cambio de los imaginarios del país, auténtica *condicio sine qua non* de la progresiva expansión de una economía social del conocimiento en todos los sectores. En las últimas décadas, la cultura ha pasado de ser un valor formativo en sí mismo a ser un «recurso» (Yúdice, 2002), con un creciente aporte al PIB de los Estados donde más se ha desarrollado la economía del conocimiento. En los países de la OCDE, durante la década de 1990, la tasa anual de crecimiento de las industrias creativas fue el doble que la de las industrias de servicios y cuatro veces mayor a la de la industria fabril en general (Howkins, 2001,. xvi). En la actualidad, se estima que las industrias creativas están creciendo globalmente a una tasa promedio del 8.7% anual (UNCTAD, 2008, p. 24) y cercana al 14% anual entre 2002 y 2008 (UNCTAD, 2010,. xx). En 2012, las industrias con *copyright* añadieron más de \$1.7 billones o un 11,25% al PIB de los Estados Unidos (Siwek, 2013) y la expansión de las industrias culturales es aun más intensa si se atiende a las vertientes inmateriales de la economía del conocimiento, ya que el comercio de servicios creativos *lato sensu* crece un 70% más rápi-

do que el de bienes creativos, sobre todo con transacciones a través de Internet (UNCTAD, 2010, p. 126). En Latinoamérica y el Caribe, la economía creativa alcanza los \$177 millardos de producción (cercano a la economía de Perú), los \$21,6 millardos en exportaciones (cercano a las exportaciones de Panamá) y una fuerza laboral de 11,5 millones de trabajadores/as (cercana a la de Guatemala, El Salvador y Honduras juntas) (Buytrago y Duque, 2013, p.120). El problema es que existe poca integración en el comercio de bienes y servicios culturales entre estos Estados y persiste el desequilibrio de las balanzas de pagos respecto a los Estados desarrollados. En este modelo, la ventaja competitiva de la «economía cultural» de los Estados desarrollados se deriva cada vez más de las inversiones en la creación de una escasez artificial a través del uso de la propiedad intelectual (Howkins, 2001) y del aseguramiento de las exportaciones hacia los Estados emergentes de bienes y servicios con alto valor agregado.

De este modo, el capitalismo cognitivo impone algunas limitaciones tanto al disfrute de la cultura como a su producción. Por una parte, se encuentra limitada la posibilidad de uso y disfrute universal de las actividades, bienes y servicios culturales, así como la opción de generarlos directamente, dando eficacia a las vertientes pasivas y activas de un derecho a la cultura (sección 5). Las principales limitaciones al acceso están relacionadas tanto con el precio de las actividades, bienes y servicios culturales como con su misma existencia y calidad, en contextos donde esta generación cultural resulta demasiado onerosa y, por lo tanto, limitada. Esto es particularmente lesivo para algunas modalidades de producción cultural, tales como las traducciones, las adaptaciones a las diversas capacidades de los individuos y para las instituciones de divulgación, como bibliotecas, museos, repositorios, *medialabs*, etc. Por otra parte, la sostenibilidad de esta producción está constantemente amenazada por la minoración de sus efectivos productores, en favor de las grandes corporaciones del entretenimiento y por el débil rol promocional que desempeña el Estado. En definitiva, existe un fuerte contraste entre la centralidad que la economía creativa ha adquirido en todos los discursos y cifras sobre economía del conocimiento (sección 2) y la dificultad de los y las trabajadoras de la cultura para hacer viables sus proyectos y su profesionalización dentro de esta economía emergente. Ello ocurre tanto dentro de la cultura libre como de los esquemas

hegemónicos, al modo que evidenció el debate de la Cumbre y la generalidad de los estudios sobre la precariedad de los empleos «creativos» (Lorey, 2008).

En contraste con esta situación, la cultura libre ofrece grandes ventajas a los Estados emergentes para catalizar la transición hacia la ESCCA. En primer lugar, la de ampliar y valorar las prácticas culturales ciudadanas generadoras de convivencia, de afectos y de los procomunes, con impacto sobre la generalidad de los sectores de la ESCCA y sobre un cambio de paradigma, tanto en lo epistemológico como en lo legal, donde resulta crítica la distribución de rentas con causa en los derechos de autor. Una segunda virtud sería la de alentar la valorización del trabajo cultural y unas condiciones dignas de trabajo de los actores culturales, lo que contribuye a la sostenibilidad del sector. Una tercera, potenciar la puesta en valor de la cultura en los procesos económicos, de un modo que rebasa la noción de industria y ampara otras formas de gestión que incluyen la ESCCA. Por último, la cultura libre permite ampliar y democratizar la circulación, la reutilización y la resignificación de los conocimientos y saberes culturales a través de las tecnologías y de las prácticas tanto comunitarias como individuales, lo que contribuye a ampliar la accesibilidad del sector y el derecho de crear, compartir, recrear y disfrutar de las obras y manifestaciones culturales.

Para ello se recomienda potenciar el acceso a los bienes y servicios culturales desde una perspectiva de los comunes. Esto incluye intervenir sobre el régimen de licenciamiento de estos bienes y servicios, ampliando sus márgenes de uso legítimo a partir de la noción de copia privada-comunitaria, para alentar un desarrollo más rápido y profundo de los campos de la cultura pero también de la educación, la ciencia, la información, etc. Se prevé así una expansión de materiales educativos, informativos, traducciones de obras que no se publicarían de otro modo o películas que serán inaccesibles, formatos aptos para personas con discapacidad que tendrían más viabilidad, entre otros avances.

Ahora bien, sería un gran error concebir estas innovaciones en las licencias y gestión de los derechos de autor como un mero mecanismo jurídico-técnico con cierta potencialidad económica. Como es obvio, las tecnologías

jurídicas están relacionadas con los modelos políticos y sociales en los que se generan y perviven. Al igual que la hegemonía del *copyright* y de las corporaciones transnacionales de producción cultural, contenidos de entretenimiento y de *software*, responde a una configuración concreta del capitalismo cognitivo. Por lo tanto la generalización de las licencias libres y de este tipo de producción cultural solo es posible dentro de unos determinados ecosistemas políticos y sociales, que a su vez refuerzan. También conviene dejar claro que las medidas para favorecer la cultura libre como factor de desarrollo de la ESCCA no dibujan una línea de enfrentamiento entre usuarios/as y creadores/as. Al contrario que las grandes corporaciones del entretenimiento, ambos están interesados en la mayor circulación posible de la cultura y en la implementación de las mejores condiciones para su desarrollo.

A estas recomendaciones se añaden otras destinadas a mejorar la sostenibilidad de la cultura libre, como «modelo que genera ingresos suficientes para el mantenimiento del proyecto, al mismo tiempo que no criminaliza a los usuarios por compartir y reutilizar las obras». Se trata de una cuestión de viabilidad económica pero también de la capacidad de la producción cultural basada en los comunes para establecer un circuito en que sus contenidos sean viables y se multipliquen las prácticas de producción, compartición o remezcla. Dado que ésta es precisamente la dinámica acumulativa de la producción cognitiva, las medidas destinadas a fomentar la circulación de las obras con más capacidad de viralización, distribución y reformulación, esto es, las de la cultura libre, son fundamentales para la sostenibilidad y ampliación del sector.

Como defendía el Free Culture Forum (2010b, pp. 5, 23), si bien las contribuciones a la cultura son muy variadas, todas ellas requieren tiempos y medios, de manera que una cultura sostenible tiene el objetivo de liberar esos tiempos y recursos suficientes, algo mucho más sencillo dentro de regímenes que permitan compartir y no centren sus principales recursos en la producción de escasez artificial e imagen de marca. Así pues, la mirada sobre una cultura sostenible debe posarse, en primer lugar, sobre quién genera cultura. A este respecto, los nuevos intermediarios y, en general, los emprendimientos centrados en facilitar el acceso a bienes y servicios

culturales van a adquirir una relevancia creciente: páginas de intercambio, agregadores de contenidos, plataformas de *crowdfunding* pueden mejorar la sostenibilidad de otros productores culturales, ser ellas mismas viables y apuntalar los ingresos públicos en caso de obtener beneficios, sin devenir necesariamente en los antiguos intermediarios oligopólicos.

Como mostró la Carta por la innovación (FCF, 2010a, p. 3), los modelos de financiación para la sostenibilidad son muy variados e incluyen «donaciones e intercambios no monetarios (por ejemplo, regalos, banca y trueque de tiempo); financiación directa (por ejemplo, suscripciones y donaciones); capital compartido (por ejemplo, fondos de contrapartida, cooperativas de productores, interfinanciación / economía social, banca P2P, moneda virtual, financiación múltiple, capital abierto, cooperativas comunitarias o de consumidores); fundaciones que garantizan la infraestructura a los proyectos; financiación pública (por ejemplo, renta básica, fondos de mutua, becas, premios, subsidios, contratos públicos y comisiones); financiación privada (por ejemplo, inversiones de riesgo, acciones, patronazgo privado, fondo común de inversiones para negocios); actividades comerciales (incluyendo tanto bienes como servicios) y combinación de distribución P2P y *streaming* de bajo coste. La combinación de estas opciones supone un aumento de la viabilidad de los proyectos, tanto para creadores independientes como para la industria». Además, y especialmente en el contexto latinoamericano, los mecanismos colectivos y comunitarios desempeñan un rol decisivo en la creación, mantenimiento y propagación de la cultura desde el enfoque de los comunes.

Por último, no conviene olvidar la importancia que tiene diseñar un ecosistema institucional adecuado, incluido el Estado, que conserva funciones regulativas y financiadoras decisivas, siempre que puedan adecuarse a los principios de democracia, colectividad y creatividad de la cultura libre. De hecho, este documento incide en la apertura y flexibilización del Estado, como ocurre en todos los ámbitos del conocimiento, en función de las condiciones de la producción cognitiva. Aunque la responsabilidad del Estado es notable en los contenidos culturales para asegurar la eficacia de un derecho a la cultura con la suficiente calidad, pluralidad y sentido crítico, la intervención en los ámbitos cognitivos siempre contiene el peligro de fo-

mentar redes clientelares y contenidos serviles a la reproducción del *statu quo* de cada coyuntura, por lo que una organización de la gestión pública más transparente y abierta a la co-gestión de los grupos ciudadanos y las comunidades, tanto de productores como de usuarios, en el diseño e implementación de las políticas culturales son la mejor garantía de que efectivamente se componga un ecosistema insitucional adecuado para el desarrollo de la ESCCA en este ámbito.

1. INTRODUCCIÓN. CULTURA LIBRE Y ECONOMÍA SOCIAL DEL CONOCIMIENTO COMÚN Y ABIERTO

El proyecto Buen Conocer / FLOK Society, a través de una investigación colaborativa y un diseño participativo (ciudadano, social e interinstitucional), se ha dirigido a delimitar un conjunto de estrategias de gobierno y recomendaciones para la elaboración de política pública, con el objetivo de favorecer la transición hacia una economía social del conocimiento común y abierto en Ecuador, a través del análisis de diversos sectores estratégicos para tal proceso. En esta transición, compleja y multidimensional, el ámbito de la cultura resulta decisivo en los dos grandes sentidos con que opera hoy la noción de cultura: «expresiones culturales» y «actividades, bienes y servicios culturales». Sentidos articulados, ya que «las actividades, los bienes y los servicios culturales son de índole a la vez económica y cultural, porque son portadores de identidades, valores y significados, y por consiguiente no deben tratarse como si solo tuviesen un valor comercial» (UNESCO, 2005, EdM) pero también, sentidos específicos en lo relativo a la economía social del conocimiento. Por una parte, la contribución de las «expresiones culturales» es decisiva respecto al cambio de imaginarios, condición esencial de una variación holística en la matriz productiva del país (Díaz, 2014), que alcanza a interpelar a las raíces más profundas de la colonialidad del saber (Santos, 2010a). Por otra, los sectores dedicados (más o menos profesionalmente) a la generación de «actividades, bienes y servicios culturales» realizan un aporte sustancial a una economía globalizada basada en el conocimiento, tanto más en los Estados que tienen una posición hegemónica en la división internacional del trabajo (sección 2) y,

por lo tanto, un margen más amplio de mejora en las economías emergentes, como las latinoamericanas. Sin abandonar el primero, este segundo sentido va a ser el objeto principal del artículo, toda vez que la cultura ha pasado a tener una consideración económica prioritaria en las últimas décadas, máxime desde las perspectivas de la innovación y el emprendizaje (Rowan, 2010).

Las prácticas culturales son generadoras de conocimiento y la base de la elaboración y de la transmisión de imaginarios locales y globales. Se expresan en una multiplicidad de contenidos y formas, en las condiciones de interculturalidad y de la diversidad de nuestras sociedades¹⁶. La cultura no es un sector unificado, es un conjunto de activadores de mercados y otras prácticas sociales, mucho más allá de las industrias culturales y creativas. Su propia operatividad depende de su virtud en el ajuste al contexto y a lo específico. A su vez y aunque sus materiales y sectores comparten referencias, es amplísima la variedad de componentes y de modos de producción-intercambio, dentro de un abanico que cubre desde prácticas orales-performativas que principalmente se juegan cuerpo a cuerpo, a las letradas y mediadas por distintas tecnologías.

Dentro del marco de esos dos sentidos principales, el de la cultura como derecho y producción colectiva y el de la cultura como trabajo susceptible de remuneración y retorno, este documento se estructura alrededor de cuatro dimensiones de la cultura, cuyo abordaje debe interrelacionarse para desarrollar un análisis adecuado del rol de la cultura en la ESCCA. En primer lugar, la cultura como una actividad humana básica, ancestral y contemporánea, lo que alude al derecho a la cultura pero también a los procesos ciudadanos para hacerlo efectivo. En segundo lugar, la especialización de los trabajadores de esos sectores, con su coste y las condiciones materiales para viabilizar esa dedicación. En tercer lugar, las producciones

16 De manera reciente, se han incluido en este ámbito también las actividades periodísticas e informativas, dado que muchas de las condiciones de producción y distribución de los productos son análogas. Aunque favorables a este enfoque, hemos preferido acotar el contenido de las recomendaciones a una consideración más «convencional» de las prácticas culturales, también porque esta actividad afecta a otros derechos de información, privacidad, etc. que no podrían abordarse adecuadamente. Puede encontrarse un planteamiento innovador de la configuración de estos derechos para las prácticas de información en la iniciativa de regulación de Icelandic Modern Media de 2010 (<https://en.immi.is/>).

culturales destinadas a integrarse en lógicas de generación de valor en el mercado y en transacciones monetarizadas. Por último, particularmente, aquellos regímenes de sostenibilidad económica que rebasan la noción de industria y amparan otras formas de gestión referidas a la economía social, la economía informal y los modelos económicos abiertos.

A su vez y sobre esta primera delimitación, todavía se especificará un poco más el alcance. En la medida en que no cualquiera de las economías basadas en el conocimiento sirve como horizonte de esta transición, sino que la sociedad ecuatoriana ha apostado por una economía basada en el recurso infinito de un conocimiento común y abierto (SENPLADES, 2013, p. 69), el de la cultura libre está llamado a ser uno de los regímenes principales de generación de «actividades, bienes y servicios culturales». Aunque esta noción se ampliará a lo largo de los apartados siguientes, conviene adelantar aquí que *libre* condensa rasgos compartidos con otros sectores de la ESCCA, como son la centralidad de un enfoque de derechos, el carácter común del factor productivo principal (conocimiento), la accesibilidad de sus contenidos, la sostenibilidad en sus condiciones de (re)producción y, al igual que otros ámbitos semánticos de la economía del conocimiento, el carácter autónomo y transformador de sus resultados y procesos respecto a los contextos dados de relaciones de poder desiguales. Aunque resulte obvio, los análisis que priorizan la cultura libre se ven en el compromiso de aclarar que *libre* no equivale a *gratis* (el propio acrónimo de FLOK refuerza esta diferencia especificando el término *free* de *libre* y no de *gratis*), ya que toda producción tiene costes, sin perjuicio de que no sea el usuario final quien los cubra completamente debido al carácter fundamental de su contenido, como ocurre con la educación o la sanidad.

A partir de estos objetivos, conviene reconocer que, durante los últimos tres siglos, pocos conceptos han vivido tantas redefiniciones y mutaciones como el de cultura. Durante la era de la Ilustración, la cultura era sinónimo de cultivo del espíritu; el marxismo catalogaba la cultura como un reflejo de las relaciones sociales de producción; el funcionalismo otorgaba una notable autonomía a estas representaciones en su función social (Durkheim, 1991, p. 23); Lévi-Strauss (1993) reducía la cultura a un conjunto de símbolos compartidos y Edward Tylor (1871) la equiparaba a «civiliza-

ción». Sin embargo, desde la década de 1960, la cultura, tanto sus definiciones como sus prácticas, ha sufrido una profunda transformación. La muerte del autor (Barthes, 1967; Foucault, 1969) y la posibilidad de las recombinaciones infinitas de las creaciones abrieron la puerta a una nueva era de creación cultural, preferentemente declinada en términos de procesos y trabajos colectivos. Como escribe Bifo (2003), «necesitamos individualizar una función re-combinante, y esto lo encontramos en la función cognitiva que atraviesa el conjunto de la producción social». La llegada de las tecnologías digitales propició el surgimiento de la denominada cultura digital (Negroponte, 1995). A su vez, el auge del *software* libre propició la popularización de las licencias libres (*copyleft*, GNU, GPL,...) y de protocolos de intercambio de archivos como el *peer-to-peer*¹⁷, poniendo en entredicho el sistema global de propiedad intelectual, la distribución de contenidos (informativos y culturales) y la propia industria cultural. El abaratamiento de la tecnología, la popularización de Internet y de la web, así como el crecimiento de la conexión entre pares gracias a la tecnología permitió que, en la década de 2000, la creación cultural diese un salto hacia la denominada convergencia cultural (Jenkins, 2006), la re-mezcla y la cultura *mash up*. Todo ello ha favorecido el surgimiento de un sinnúmero de casos sostenibles de cultura libre (FCF, 2010a).

Sin embargo, la creación colectiva no es fruto de la cultura digital: siempre existió. Copia era la diosa romana de la abundancia, de ahí adjetivos como copioso. Los grandes relatos épicos de la historia (Popol Vuh, Ramayana, la epopeya de Gilgamesh, el Antiguo Testamento...) nacieron basados en procesos de colaboración y reutilización de contenido. En el campo de las artes visuales son innumerables los ejemplos de este tipo, desde los *collages* de Barbara Kruger a todas las corrientes artísticas, como el impresionismo o el *pop art*, donde el avance sería impensable sin el libre compartir¹⁸. Sin embargo, la tecnología (concretamente la tecnología libre e Internet) ha potenciado infinitamente experiencias, procesos y proyectos basados en la

17 Así, en 2010, The Pirate Bay se convirtió en el mayor distribuidor cultural del mundo; véase Schulze y Mochalski (2009).

18 En el escenario local es preciso mencionar el trabajo colectivo del artista Falco (Fernando Falconí) y un sector de trabajadoras sexuales de la ciudad de Quito, que tuvo como resultado la imagen y la oración de la virgen que no es virgen, «Nuestra Patrona de la Cantera» patrona de las prostitutas, los artistas y los poetas.

creación colectiva, como el grupo creadores Luther Blisset¹⁹ (algunos de los cuales configuraron más tarde el grupo de escritores colectivo Wu Ming²⁰), los sonideros mexicanos²¹ o el fenómeno del *tecnobrega* de Belém do Pará, Brasil²², que aparece en el documental *Good Copy, Bad Copy* (Johnsen *et al.*, 2007). Se trata de algunas prácticas culturales asentadas que permiten ejemplificar la compleja posición de la cultura en la economía del conocimiento y de las potencialidades de una cultura libre en esta transición.

2. ANALIZAR LA ECONOMÍA DEL CONOCIMIENTO

La particularidad de una economía basada en el conocimiento se sitúa precisamente en la hegemonía de los factores productivos inmateriales (significados, relaciones, afectos, informaciones, diseños, estrategias, creaciones,...), encuadrados bajo la noción de conocimiento, respecto a factores como la tierra, las máquinas o las materias primas que, dentro de la economía ortodoxa, han liderado las cadenas de producción de mayor valor en las sucesivas transformaciones del capitalismo (Vercellone, 2007; Boutang, 2011). Como es obvio, la centralidad de la creatividad y el talento humano en la producción cultural hace que ésta se haya convertido también en un vector de crecimiento económico específico dentro de las economías del conocimiento contemporáneas, a condición de articular la actividad cultural junto a dinámicas propias de los sectores industriales (UNESCO, 2009) en las llamadas *industrias culturales*.

19 Véase <http://www.lutherblissett.net/>.

20 Véase <http://www.wumingfoundation.com/>.

21 Véase <http://t.co/PixNypSYy1>.

22 «Forma de música del norte brasileño, particularmente Belém. Es un género musical creado primeramente por remixado y alteración de músicas popular y música de los ochenta» (Wikipedia, 2013).

2.1. Impacto económico de la producción cultural para la economía del conocimiento

Desde esta perspectiva, el talento humano conforma la materia prima de la economía del conocimiento; «el talento de tener ideas nuevas y originales y transformarlas en capital económico y productos comerciables» (Howkins, 2001, p.213). Mientras las industrias culturales «clásicas» son un producto de los avances tecnológicos de principios del siglo XX, las «industrias creativas» surgen de las tecnologías de la información y comunicación de finales de siglo (Cunningham, 2001, pp.19-32). Esta reconsideración económica de la cultura, tan propia del amplio movimiento de mercantilización neoliberal, supera el clásico rechazo de Horkheimer y Adorno (1947) sobre las industrias culturales, estandarizadas, serializadas y producidas para el entretenimiento comercial (cine, industria editorial, música), distinta de las «artes» (artes visuales y escénicas, museos y galerías). Desde esta nueva perspectiva, se abandona el ideal de la cultura nacional por ser elitista y exclusiva²³, en tanto que la «creatividad» es acogida como democrática e inclusiva (Galloway y Dunlop, 2007, p. 19).

De hecho, la evolución de términos como «*economía cultural*», «*industrias culturales*» e «*industrias creativas*» encuentra respaldo en diversas iniciativas estatales sobre políticas enfocadas a los nuevos modelos de producción cognitiva y al crecimiento económico²⁴, según la conocida fórmula de que la cultura pasa de ser un valor formativo en sí mismo a ser un «recurso» (Yúdice, 2002). La relevancia del ámbito cultural para la economía del conocimiento (y sus potencialidades para nuestro enfoque) viene avalada por el constante crecimiento en las proporciones del aporte de este sector al PIB de los Estados donde más se ha desarrollado la economía del conocimiento. En los países de la OCDE, durante la década de los noventa, la tasa anual de crecimiento de las industrias creativas fue el doble que el de las industrias de servicios y cuatro veces mayor al de la industria fabril en ge-

23 Al margen de esta referencia, desde nuestro enfoque, toda cultura minoritaria no es de suyo elitista; algunas prácticas culturales se «filtran» más lento que otras.

24 Véase Cunningham (2001); Flew (2002); Hesmondhalgh (2002); Hesmondhalgh y Pratt (2005); YP Productions (2009), Rowan (2010). Además, puede encontrarse un resumen divulgativo de las distintas incorporaciones sectoriales a este ámbito de la economía del conocimiento desde la cultura en sentido amplio, en Buitrago y Duque (2013, p. 38 y p. ss).

neral (Howkins 2001, p. xvi). En la actualidad, se estima que las industrias creativas están creciendo globalmente a una tasa promedio del 8.7% anual (UNCTAD, 2008, p. 24) y cercana al 14% anual entre 2002 y 2008 (UNCTAD, 2010, p. xx). Aunque entre 2008 y 2010, la crisis produjo un decrecimiento global del 2% y del 12% anuales en el comercio mundial, cálculos realizados a partir de datos de la UNCTAD, muestran la continuidad del crecimiento de las exportaciones de bienes y servicio creativos: un 134% entre 2002 y 2011 (Buitrago y Duque, 2013, p. 17). Durante las últimas dos décadas, las exportaciones mundiales de artes visuales se han duplicado de \$10,3 millardos en 1996, a \$22,1 millardo en 2005 (UNCTAD, 2008). En 2012, las industrias con *copyright* añadieron más de \$1.7 billones o un 11,25% al PIB de los Estados Unidos (Siwek, 2013). De hecho, entre 2000 y 2005, el comercio mundial de bienes y servicios creativos llegó a \$424,4 millardos en 2005 ó a 3,4% del comercio mundial total y los servicios creativos experimentaron particularmente un rápido crecimiento en su exportación (8.8% anual entre 1996 y 2005) (UNCTAD, 2008). Dicha expansión es aun más intensa si se atiende a las vertientes inmateriales de la economía del conocimiento, ya que el comercio de servicios creativos *lato sensu* crece un 70% más rápido que el de bienes creativo, sobre todo con transacciones a través de Internet (UNCTAD, 2010, p. 126). La intensidad de este crecimiento de los servicios culturales por encima de los bienes refuerza nuestra hipótesis de viabilidad de una economía de la cultura que no depende de las exclusiones de los regímenes de propiedad intelectual, sino de su capacidad para prestar servicios a partir de los comunes.

Aunque se trata de una tendencia expansiva compartida por todas las regiones y grupos de países y que además se espera persista en la próxima década, al asumir que la demanda global de bienes y servicios creativos seguirá en aumento (UNCTAD, 2010, p. 20), la realidad regional es bastante dispar. Particularmente en Europa, el impacto de la crisis ha puesto en jaque muchas de las expectativas levantadas en torno a los sectores creativos dentro del régimen del capitalismo cognitivo²⁵. Incluso dentro del mismo régimen de validación, parece que la situación del área latinoamericana-

25 Puede encontrarse un atinado resumen de las informaciones que avalan este nuevo escepticismo, sobre todo en el contexto anglosajón en Rowan (2014, pp.5-6).

na y caribeña puede ser distinta. Conforme a los cálculos de Buitrago y Duque (2013, p. 120) la economía creativa de Latinoamérica y el Caribe alcanza los \$177 millardos de producción (cerca a la economía de Perú), los \$21,6 millardos en exportaciones (cerca a las exportaciones de Panamá) y una fuerza laboral de 11,5 millones de trabajadores/as (cerca a la de Guatemala, El Salvador y Honduras juntas). En algunos contextos, la proporción es mayor²⁶, mientras que en otros, como en el Ecuador, esta economía supone solo un 1,8% del PIB; una de las proporciones más bajas de la región y con mayor margen de mejora, sobre todo si la noción de los sectores y bienes culturales clásicos se amplía a las actividades y servicios culturales, como las asociadas al turismo cultural y el ecoturismo, donde las potencialidades del país son notables.

A su vez, conviene considerar, con base en los mismos cálculos (Buitrago y Duque, 2013, p. 124), que la balanza comercial²⁷ arroja un déficit de casi \$10 millardos y la balanza de pagos²⁸ uno de \$16,5 millardos. Aunque el dinamismo del comercio sur-sur de estos bienes y servicios es alto (una tasa de crecimiento anual cercana al 20% entre 2002-2008; UNCTAD, 2010, p. xxiii), las transacciones en esta área siguen estando poco integradas entre los Estados emergentes. Por ejemplo, solo el 1,77% de las exportaciones de bienes creativos mundiales se originan en Latinoamérica y el Caribe y, de éstas, solo el 3% se dirige a otras economías en desarrollo.

Tales particularidades dan buena idea de que, si bien las oportunidades en la economía del conocimiento son grandes para Estados emergentes como el ecuatoriano, éstas deben situarse en un contexto del capitalismo cognitivo fuertemente jerárquico en cuanto a las posibilidades reales de que los Estados aprovechen esas oportunidades; algo que solo será posible si el análisis de las actuales condiciones del capitalismo cognitivo es suficiente-

26 Por ejemplo, en Buenos Aires C.A., se estima que un 10% de los empleos depende de las economías creativas, que generan un 9% de los ingresos totales (Observatorio de Industrias Creativas, 2012, pp.19-31).

27 Resultado de restar a las exportaciones el total de importaciones.

28 Esta balanza de pagos es el resultado de incluir, entre los pagos e ingresos netos, partidas por servicios de informática e información, regalías y licencias por propiedad intelectual y, por lo tanto, da mayor idea de la desigualdad de los Estados de la región respecto a la economía del conocimiento basada en nuevas tecnologías y en el modelo de derechos de autor como centro de la objetivación del valor.

mente certero en las barreras de entrada que impone a contextos emergentes como los nuestros.

2.2. Limitaciones del capitalismo cognitivo al ámbito cultural en los Estados emergentes

Respecto a la tarea de analizar las barreras de entrada del capitalismo cognitivo para los Estados emergentes en este ámbito, el proyecto Buen Conocer / FLOK Society se ha concentrado en las limitaciones de la actual conformación del capitalismo cognitivo con relación a dos áreas principales para los distintos sectores estratégicos: las relativas al acceso y a la sostenibilidad. A ello conviene añadir el conjunto de críticas específicas que se han ido formulando respecto al modelo cultural de industrias creativas, relativas a las nuevas líneas de desigualdad, precarización, gentrificación y concentración de las rentas generadas.

La cuestión de la accesibilidad se refiere, en este caso, a la posibilidad de uso y disfrute universal de las actividades, bienes y servicios culturales, así como la opción de generarlos directamente, dando eficacia a las vertientes pasivas y activas de un derecho a la cultura (sección 5). Las principales limitaciones al acceso están relacionadas tanto con el precio de las actividades, bienes y servicios culturales como con su misma existencia y calidad, en contextos donde esta generación cultural resulta demasiado onerosa y, por tanto, limitada.

El funcionamiento actual del capitalismo cognitivo y su régimen de gobernanza global a través de las distribuciones de los derechos de autor y los acuerdos de libre comercio dificultan la accesibilidad a bienes y servicios culturales en los Estados emergentes, al menos, por dos grandes vías. Por una parte, encarecen los bienes y servicios culturales a través del sistema de distribución de derechos de autor, sin asegurar que esas regalías no fluyan principalmente hacia arriba, hacia las grandes corporaciones del entretenimiento, en lugar de hacia abajo, hacia los productores efectivos de bienes y prestadores de servicios culturales y hacia la ciudadanía en su conjunto, a través de bienes y servicios culturales con amplia promoción, difusión y un precio asequible garantizado.

Sin embargo, el problema no solo reside en el precio sino en la propia existencia de bienes y servicios culturales, sobre todo en determinados espacios o para ciertos grupos vulnerables. En primer lugar, está bien documentada (Shaver, 2014) la relación entre comprensiones expansivas de los derechos de autor y las limitaciones a la traducción de obras a lenguas minoritarias o de Estados menos desarrollados. En segundo lugar, las bibliotecas de estos Estados ven igualmente afectada su actividad de divulgación del conocimiento por estos derechos, sea al gravar el préstamo de materiales, reducir las posibilidades de reproducción o, más recientemente, limitar el préstamo de textos en formatos electrónicos al considerar que la biblioteca no compra un texto / libro en formato electrónico, sino una licencia de lectura sobre el texto que tiene limitado su préstamo²⁹. Por último, el ESCCA ha supuesto un límite tradicional a la adaptabilidad de las obras a personas con discapacidad, lo que implica una discriminación injustificable en razón de estas características³⁰. Las mismas barreras aparecen a la hora de adaptar o traducir la producción cultural a lenguas minoritarias.

Desde una perspectiva económica y dadas las muy desiguales condiciones de competencia entre las «economías creativas» de los Estados más desarrollados y los emergentes, el fortalecimiento de los sistemas existentes de derechos de autor y la liberalización de los mercados culturales tienen el efecto de aumentar el señalado déficit de las balanzas comerciales y de pagos de los Estados emergentes en estas materias, lo que supone una transferencia de dinero hacia los Estados hegemónicos en el capitalismo cognitivo y, a medio plazo, una limitación para el desarrollo de un ecosistema productivo local en esta área, dada su imposible escalabilidad en una situación de competencia «abierta» con esas corporaciones. Es decir, la ventaja competitiva de la «economía cultural» de los Estados desarrollados se deriva cada vez más de las inversiones en la creación de una escasez artificial a

29 Puede verse esta discusión ampliada en el contexto argentino en Sanllorenti y Pelaya (2010).

30 Vid. FCF (2010a, p.7). Como indica Busaniche (2010), en contraste con esta situación, Argentina modificó en 2007 la Ley 11.723 e incluyó una excepción al derecho de autor para permitir la copia de obras en formato de audiolibro y braille para las personas con discapacidades visuales o con impedimentos para la lectura. En el marco de la OMPI, en 2009, Brasil, Ecuador y Paraguay presentaron en forma conjunta un proyecto de Tratado sobre Limitaciones y Excepciones al derecho de autor para personas con discapacidad visual. Véase http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_18/sccr_18_5.pdf.

través del uso de la propiedad intelectual (Howkins, 2001) y del aseguramiento de las exportaciones hacia los Estados emergentes de bienes y servicios con alto valor agregado.

Por su parte, la cuestión de la sostenibilidad constituye la otra cara de la misma moneda y alude a la pregunta de cómo puede asegurarse una generación cultural de calidad y de largo aliento que haga efectiva la vertiente activa y expresiva del derecho a la cultura, en último término estrechamente ligada al libre desarrollo de la personalidad y la dignidad. Asimismo, por el otro lado, cómo garantizar la eficacia de la vertiente pasiva de uso y disfrute de bienes y servicios culturales, garantizando la posibilidad de acceder a bienes y servicios culturales en condiciones de buena calidad y pluralidad (sección 5).

La mesa de trabajo sobre cultura libre de la Cumbre del Buen Conocer reveló la posición bastante insostenible de los/as trabajadores de la cultura en el contexto latinoamericano, dentro de un marco generacional de creciente precarización, trabajo infrapagado o no remunerado en absoluto, homólogo a la consideración del trabajo cultural en otros contextos (Hesmondhalgh, 2010). En el modelo de negocio privado, los puntos de generación de rentas y objetivación del beneficio se encuentran a menudo alejados de los/as trabajadores/as culturales. Es habitual que la producción cultural constituya el canal de convocatoria para que sectores aledaños (como el turístico o el hostelero) objetiven el valor pero con una remuneración inexistente o muy baja para los y las productoras. En el contexto de modelos de negocio más clásicos en el sector, se han destacado distintas dificultades de articulación entre la generación cultural y el sector privado: carencia de un instrumento jurídico de exención tributaria que permita a las empresas invertir en propuestas artísticas; el desconocimiento de artistas y gestores de estrategias en el diseño de proyectos que den respuesta a los intereses de la empresa privada³¹; y en relación a lo anterior, la resistencia al control y uso que pudieran ejercer las empresas sobre las prácticas artísticas. Finalmente, se percibe que las experiencias de *crowdfunding* o de microfinanciamiento a través de plataformas virtuales son con-

31 El informe de Vega y Gescultura (2011) hace un análisis de esta dificultad en Ecuador a partir de la experiencia del grupo de investigación Arte Actual.

tadas en Ecuador, debido a un desconocimiento generalizado de su forma de operación y a la desconfianza que aun representan los sistemas virtuales que involucran transacciones económicas. Todo ello las hace muy dependientes de la financiación pública, tanto para iniciativas emergentes como de mediana trayectoria. Por tanto, las formas de organizar la participación de las instituciones públicas y de los/as agentes culturales centrarán buena parte de las recomendaciones (sección 6).

En definitiva, lo que se ha mostrado en esta sección es un conjunto de limitaciones al modelo de aportaciones económicas de las actividades, bienes y servicios culturales dentro del régimen del capitalismo cognitivo que son compartidas por los Estados emergentes, incluido el ecuatoriano. Pese a las pruebas señaladas de la importancia económica y política de este sector, la industria cultural y creativa, el mercado basado en el ESCCA, la clase creativa³² o la «creatividad», acogida como democrática e inclusiva, satisfacen más las composiciones de mercado de los Estados establecidos en la economía del conocimiento que las múltiples y nuevas definiciones y prácticas de la cultura propias de los Estados emergentes, lo que dificulta su incorporación a esa economía del conocimiento.

Precisamente las particularidades de la inserción de estos Estados emergentes en el capitalismo cognitivo dan buena idea de que, si bien las oportunidades en la economía del conocimiento son grandes, deben considerar que el contexto del capitalismo cognitivo resulta fuertemente jerárquico en cuanto a las posibilidades reales de que los Estados aprovechen esas oportunidades. Las grandes industrias culturales, así como los titulares de las patentes de los bienes de equipo necesarios para buena parte de la producción cultural se concentran en los Estados desarrollados, lo que supone una constante transferencia de rentas hacia esos Estados, en detrimento de las balanzas comerciales de los emergentes (sección 2.1). Por eso, se dedica la siguiente sección a las potencialidades de la cultura libre para ser uno de los principales apartados de una ESCCA creciente en nuestro contexto.

32 Para profundizar sobre el concepto, ver Florida (2010). También puede verse una de las múltiples críticas al concepto en De Nicola *et al.* (2008).

3. LOS COMUNES DEL CONOCIMIENTO ABIERTO EN EL ÁMBITO CULTURAL

Durante esta sección, se desarrollarán los rasgos de un modelo de producción cultural capaz de lidiar con algunas de las principales limitaciones que el capitalismo cognitivo ofrece en este ámbito y de constituirse en un sector catalizador de la transición hacia la ESCCA en el país. Este modelo encaja con las tradiciones internacionales y locales de los comunes y la apuesta por el recurso infinito del conocimiento común y abierto (SENPLADES, 2013, p. 69). Sin restringirse a las nociones más estrictas de la cultura libre, sino articulado con algunos dispositivos de las industrias creativas bajo determinadas condiciones, este modelo comparte algunos rasgos con otros sectores de la ESCCA, como son la centralidad de un enfoque de derechos, el carácter común del factor productivo principal (conocimiento), la accesibilidad de sus contenidos, la sostenibilidad en sus condiciones de (re)producción y, al igual que otros ámbitos semánticos de la economía del conocimiento, el carácter autónomo y transformador de sus resultados y procesos respecto a los contextos dados de relaciones de poder desiguales.

3.1. Cultura libre. Condiciones de acceso y sostenibilidad

El concepto de cultura libre, o más concretamente, el de obra cultural libre, ha estado sujeto a toda una serie de disputas en torno a su definición precisa. Siguiendo la estela marcada por el *software* libre, una de las definiciones más estandarizadas y que mayor consenso ha generado es la definición colaborativamente construida y mantenida en Freedomdefined.org y adoptada también por Creative Commons como estándar de garantía de derechos de uso y modificación³³. De acuerdo con esta definición, una obra cultural (objeto, documentación, fotografía, diseño, canción, etc.) es considerada libre, siempre y cuando la licencia con la que se distribuye garanticen las siguientes libertades;

³³ Véase <https://creativecommons.org/freeworks>.

- Usar y ejecutar la obra. Se debe permitir que el licenciatarario haga todo tipo de uso, privado o público, de la obra. Para los tipos de trabajo en los que sea relevante, esta libertad debe incluir todos los usos derivados («derechos relacionados») como ejecutar o interpretar la obra. No debe haber excepciones que consideren, por ejemplo, cuestiones políticas o religiosas.
- Estudiar la obra y aplicar la información. Se debe permitir que el licenciatarario examine la obra y utilice de cualquier manera el conocimiento obtenido de la obra. La licencia no puede, por ejemplo, restringir la «ingeniería inversa».
- Redistribuir copias. Las copias pueden venderse, intercambiarse o darse gratis, como parte una obra mayor, una colección, o de forma independiente. No debe haber límite a la cantidad de información que se puede copiar. Tampoco debe haber límites sobre quien puede copiar la información o donde puede copiarse.
- Distribuir obras derivadas. Con objeto de dar a todo el mundo la posibilidad de mejorar una obra, la licencia no debe limitar la libertad de distribuir una versión modificada (o, para obras físicas, una obra derivada de alguna manera del original), sin importar la intención y propósito de dichas modificaciones. Sin embargo, se pueden aplicar algunas restricciones para proteger estas libertades esenciales o el reconocimiento de los autores (véase más abajo).

Los motivos por los que resulta conveniente garantizar estas libertades (y añadir la única restricción de que dichas libertades no puedan reducirse o perderse en las obras derivadas o en las copias) son variados pero se comprenden desde la lógica de una economía productiva colaborativa y distribuida que explote la naturaleza inagotable de los bienes intangibles y evite complejos entramados de lo que viene a llamarse una cultura del permiso que forzaría a cualquier remezcla o elaboración cultural a pedir permiso a todas y todos los creadores que contribuyeron a la obra, antes de poder realizar una modificación sobre la misma. Desde esta perspectiva, las licencias que garantizan que una obra sea libre promueven una producción colaborativa, acumulativa, recombinaable y localmente adaptable de cual-

quier proceso cultural, sin barreras de tipo legal o económico para los más desfavorecidos y sin cargar los procesos creativos de infinidad de solicitudes y permisos que paralizan la creatividad. Una lista completa de las licencias específicas que garantizan estas libertades (y aquellas que no cumplen la definición de cultura libre) puede encontrarse en <http://freedom-defined.org/Licenses>. La licencia *copyleft* más conocida y extendida para garantizar la libertad de una obra es la Creative Commons Atribución-CompartirIgual que acompaña a este texto y al resto de la producción del proyecto Buen Conocer / FLOK Society.

Desde la perspectiva de la mesa sobre cultura de la Cumbre del Buen Conocer, la cultura libre³⁴ constituye un conjunto vivo de herramientas, estrategias y prácticas históricas, geográficamente diversas y colectivas que comparte el principio fundamental del *sumak kawsay* (buen vivir) de la reciprocidad y el trabajo digno para todas³⁵. Conforme a tal premisa, las virtudes de este modelo son las de ampliar y valorar las prácticas culturales ciudadanas generadoras de convivencia, de afectos y de los procomunes, con impacto sobre la generalidad de los sectores de la ESCCA y sobre un cambio de paradigma, tanto en lo epistemológico como en lo legal, donde resulta crítica la distribución de rentas con causa en los derechos de autor. Una segunda virtud sería la de alentar la valorización del trabajo cultural y unas condiciones dignas de trabajo de los actores culturales, lo que contribuye a la sostenibilidad del sector. Una tercera, potenciar la puesta en valor de la cultura en los procesos económicos, de un modo que rebasa la noción de industria y ampara otras formas de gestión que incluyen la ESCCA. Por último, la cultura libre permite ampliar y democratizar la circulación,

34 Como se introdujo al inicio, la propia expresión cultura libre encierra cierta ambigüedad. Unas veces es usada como equivalente a *dominio público*, otras como correspondiente a la definición de la UNESCO citada arriba, en ocasiones, como sinónimo de *producción colaborativa* o como referida al acceso gratuito a los bienes culturales. La precisión de las definiciones es importante, además, en relación con uno de los retos ya mencionados, cual es el de evitar transmitir demasiadas expectativas acerca de los beneficios políticos y logros sociales que puede traer la realización de un iniciativas de cultura libre. Es importante también entender y aclarar que en los diferentes dominios del conocimiento puede haber confusiones. Así, lo que es un bien de dominio público en derecho no es lo mismo que para los economistas un bien público.

35 Una definición más generalizada de cultura libre, aunque no exenta de polémica, la vinculan al movimiento social comprometido con las libertades de usar, distribuir y modificar obras y materiales culturales, removiendo los obstáculos que los regímenes restrictivos de propiedad intelectual imponen a la creatividad y a la satisfacción del derecho a la cultura.

la reutilización y la resignificación de los conocimientos y saberes culturales a través de las tecnologías y de las prácticas tanto comunitarias como individuales, lo que contribuye a ampliar la accesibilidad del sector y el derecho de crear, compartir, recrear y disfrutar de las obras y manifestaciones culturales³⁶.

A lo largo de esta sección, se van a analizar las condiciones de acceso, sostenibilidad e institucionales que debe tener la cultura libre para maximizar su aportación a la ESCCA. La clave del enfoque de la cultura libre es crear el ecosistema de mayor circulación de bienes y expresiones culturales como condición, junto con otras materiales que se desarrollarán, de aumentar la capacidad para la producción de contenidos susceptibles de rentabilidad económica directa y de contribuir de manera sustancial a las dimensiones subjetivas del cambio de la matriz productiva. Ésta es la manera singular en que el valor de uso determina las posibilidades del valor de cambio en el ámbito cultural.

Como es obvio, la propuesta de consolidar el proyecto más amplio posible de cultura libre en una sociedad promueve valores muy deseables, como la solidaridad, la educación igualitaria, el acceso a la cultura y el conocimiento, la transparencia de los gobiernos, la creatividad, el disfrute de los bienes culturales, la participación ciudadana, etc. Sin embargo, es difícil que los avances en este terreno vengán vinculados a cambios verdaderamente estructurales en los factores de desigualdad de una sociedad dada. Las iniciativas más exitosas y emblemáticas de *copyleft* y cultura libre (GNU-Linux, enciclopedias libres y colaborativas como Wikipedia,...) han surgido y se han consolidado en contextos generales alejados de los principios de conocimiento común y abierto y sin poder afectar sustancialmente algunos factores de desigualdad críticos, como los ligados al género³⁷ o a la segregación étnica. Por ejemplo, los proyectos de cultura libre (que inevitablemente parten de cierto reconocimiento, siquiera alternativo, de la noción de autor y sus derechos sobre las obras) tienen dificultades al acercar-

36 Este giro hacia la participación de los receptores de bienes y servicios culturales ha permitido acuñar la noción de «prosumidor» (Toffler, 1980), como contracción de los roles de productor y consumidor.

37 Puede verse un análisis específico de esta dinámica de género en Wikimedia Argentina (2014).

se a comunidades cuya cultura originaria no considera la noción de propiedad privada individual (sea material o intelectual) ni de derechos sobre ella³⁸.

Dados estos objetivos y limitaciones, resulta decisivo considerar las dimensiones colectivas de esta producción, sus posibilidades de articulación política con otros sectores productivos (como la eficiencia que puede alcanzarse en materiales educativos) y distintas tendencias de transformación social. También la importancia de los procesos de producción cultural y de la de sus resultados y las condiciones en que esta producción puede ser sustraída de los circuitos de exclusión asociados a este mundo, como los provocados por la financiarización de los bienes artísticos o la elitización y gentrificación de los barrios culturales de las ciudades, así como de las condiciones de restricción al acceso y a la sostenibilidad del ámbito cultural. Al igual que ocurre en otros sectores estratégicos de la ESCCA, la relevancia de la cultura libre se sitúa en su capacidad para responder de manera alternativa a las limitaciones y servidumbres que el régimen del capitalismo cognitivo impone, con especial virulencia, a las poblaciones de los Estados emergentes.

a) Acceso

Respecto a la cuestión del acceso, el discurso de los comunes en este campo reformula la concepción de los derechos en relación a la cultura. La cultura libre y abierta y la *cultura viva comunitaria*³⁹ proponen una crítica profunda del régimen hegemónico de propiedad intelectual y de las métricas competitivas. Es obligación de los Estados garantizar el derecho de todas las personas a crear, compartir, recrear y disfrutar las obras y manifestaciones culturales pero, además, es necesario reconocer y apoyar las manifestaciones culturales invisibilizadas por los modelos de producción y distribución de las industrias creativas, así como a las condiciones de elaboración colectiva de muchos bienes y servicios culturales. Las medidas para favorecer la cultura libre como factor de desarrollo de la ESCCA no di-

38 Junto a los aspectos de género indicados, este problema encuentra un abordaje más amplio para un contexto próximo en Pérez-Bustos (2010).

39 Véase <http://culturavivacomunitaria.org/>.

bujan una línea de enfrentamiento entre usuarios/as y creadores/as. Al contrario que las grandes corporaciones del entretenimiento, ambos están interesados en la mayor circulación posible de la cultura y en la implementación de las mejores condiciones para su desarrollo.

En coherencia con este marco jurídico-político, el régimen de licenciamiento de los servicios y bienes culturales resulta crucial para garantizar el acceso. Un régimen de producción cultural basado casi exclusivamente en modelos de publicación restrictivos, a partir de DRM u otras formas de limitación, vigilancia y amenaza a los usuarios, es incompatible con una cultura basada en la satisfacción de necesidades sociales y en el derecho a la cultura en general. Al contrario, la previsión de márgenes más amplios para el uso legítimo de los bienes culturales excepcionando la regulación general de los derechos de autor permitirá un desarrollo más rápido y profundo de los campos de la cultura pero también de la educación, la ciencia, la información, etc., debido a la previsible expansión de materiales educativos, informativos, traducciones de obras que no se publicarían de otro modo o películas que serán inaccesibles, formatos aptos para personas con discapacidad que tendrían más viabilidad, etc.

Aunque éste es el planteamiento general, conviene hacer muchas matizaciones en el ámbito de la cultura libre entre las nociones próximas de «abierto», «libre» y «público» con el objetivo de establecer, en cada caso, licencias más eficaces para la consecución de los objetivos perseguidos⁴⁰, sobre todo cuando se busca proteger los derechos de uso y disfrute de una comunidad, como es caso frecuente en América Latina. La evidencia de las limitaciones económicas y políticas del régimen global de propiedad intelectual no obsta la existencia de múltiples modelos de negocio capaces de generar ingresos para los autores de todas las disciplinas, sin apelar a la escasez socialmente excluyente del *copyright*. Desde la perspectiva de la ESCCA, hay que encontrar un equilibrio adecuado a cada contexto nacional

40 Por ejemplo, el licenciamiento de una obra dentro del *dominio público* puede no ser la mejor manera de protegerla, para mayor disfrute de su comunidad, de una explotación privativa, como muestra la cantidad de apropiaciones que la industria del entretenimiento estadounidense ha hechos históricamente de los contenidos del dominio público para cerrarlos después bajo licencias de *copyright* restrictivas. Como se indicó al inicio, se ha querido subrayar la diferencia entre libre y gratis en todas las líneas de investigación del proyecto, precisamente con su inclusión en el propio título de Free Libre Open Knowledge Society.

entre una gestión de los derechos de autor que haga sostenible el ecosistema de la producción cultural y la eficacia del derecho a la cultura en términos de universalidad del acceso, calidad y pluralidad del contenido; algo que contribuirá finalmente a la viabilidad de los emprendimientos culturales.

Una manera eficaz de activar la potencia de la cultura para la ESCCA, además de incrementar el uso de formatos estándar que faciliten el acceso, la circulación y la puesta en valor de los contenidos, es potenciar el uso de las licencias adecuadas de este tipo de producción (Creative Commons, GPL, etc.⁴¹), que propician el «rastreo» de los proyectos con diferentes especificaciones y/o restricciones; permitiendo explícitamente la copia, comunicación pública, distribución, modificación y/o explotación de parte o de la totalidad de cada proyecto. Estas licencias no solo permiten preservar la autoría original y el posible control sobre los usos derivados de los proyectos, sino que representan un verdadero mecanismo de replicación y difusión para imaginar y producir nuevos modelos y posibilidades en red. El uso de estos mecanismos resulta especialmente oportuno en los servicios y bienes culturales (y no solo en los de este ámbito) con financiamiento público.

De hecho, la relevancia de la producción procesual, en beta y remezclada, es característica de este ámbito de generación de contenidos y servicios. La expresión «*en beta*» se popularizó para definir las versiones no definitivas de muchos programas informáticos o plataformas de *social media online* y acabó por extenderse más allá del ámbito de la programación informática. El estado beta es una forma de compartir el proceso creativo y de trabajar en red. El estado beta es el punto de partida de lo abierto, de la colaboración, de lo compartido. Una vez que se abre el proceso de participación nunca se alcanza la versión definitiva en la que se basaba el mundo predigital. El estado beta es un estado de constante mejora, en el que la inteligencia colectiva actualiza y fortalece en tiempo real el producto. Obviamente un ecosistema jurídico y productivo adecuado a la cultura libre fa-

41 Puede verse un tratamiento más específico de los tipos de licencias y de algunas experiencias exitosas del uso de licencias abiertas en el documento de política pública sobre *software* libre (Petrizzo y Torres, 2015) y, desde una perspectiva más centrada en la producción industrial, en Dafermos (2015), ambos del proyecto Buen Conocer / FLOK Society.

vorece la operatividad de la inteligencia colectiva y el producto pasa a ser un borrador constante en el que se aplica la fórmula de ensayo y error, de modo que los productos dan paso a los procesos compartidos⁴².

Una producción procesual y constantemente remezclada tiene dos consecuencias para el sistema regulativo. Por una parte, no existe un punto de llegada susceptible de licenciamiento privativo que dé por finalizada la fase de producción para iniciar la fase de distribución y venta, sino que esas fases funcionan en una coexistencia articulada. Los dispositivos de cierre de la producción cognitiva siempre pueden establecer cercamientos sobre esos procesos, como puntos en los que objetivar y liquidar el valor producido durante el proceso, pero tales cierres aparecen cada vez como más arbitrarios y dependientes de la capacidad política de determinados agentes para decidir sobre un proceso productivo que les desborda y respecto al que son más un factor de capitalización que un factor de innovación y creación propiamente dichas. Por otra parte y al margen de esta intervención, la producción en beta, de prototipos y remezclada es la más eficaz en términos de producción de valor, debido a su capacidad de adaptación a los distintos imaginarios y contextos, así como de movilización de inteligencias. Sin embargo, sus límites en la objetivación del beneficio deben suplirse con mecanismos regulativos destinados, como se verá a continuación, a hacer sostenible este modelo de producción social.

Desde la perspectiva del/a consumidor/a, conviene hacer compatible la protección de los derechos de autor con los derechos de los usuarios, conforme a la noción de copia privada. Tal como señala la Carta por la innovación (FCF, 2010a), los derechos individuales en el ámbito privado y para uso personal no deben ser minados por los derechos exclusivos del autor⁴³. De este modo, una obra ya previamente hecha pública no debería necesitar la autorización del titular del *copyright*, ni debería existir derecho a «remu-

42 Kevin Kelly, en su libro *Fuera de control* (1995), llegó ya a una conclusión parecida, estudiando la topología de las redes de naturaleza, los enjambres de las abejas y la programación del *software* libre: «Una red distribuida, descentralizada, es más un proceso que una cosa». Véase también, Zemos98 (2011).

43 Puede ampliarse la consideración de este tipo de sobrelimitaciones de la copia privada a través de mecanismos de DRM y similares en el documento sobre *software* libre del proyecto FLOK (Petrizzo y Torres, 2015). También puede verse una propuesta regulativa alternativa en la Propuesta de tratado de acceso al conocimiento de la Knowledge Ecology International (2005).

neración» a su favor, para su reproducción en cualquier forma, siempre y cuando sea para uso privado, individual o colectivo, o para ser compartida entre iguales, y no se obtenga ningún lucro de ella. A su vez, poseer una copia para uso privado o comunitario de un trabajo no debe considerarse ilegal.

A partir del mismo enfoque y como otra forma de atender la responsabilidad del Estado respecto al derecho a la cultura y su acceso sería establecer mecanismos que permitieran el retorno a la sociedad de bienes culturales que hubieran cumplido su ciclo de vida comercial, mediante algún incentivo a sus creadores/as, como una financiación adicional. En general, para contextos como el de América Latina, donde «la piratería llena el espacio no satisfecho por el mercado legal de cultura», como sostiene Joe Karaganis (Gemetto, 2013), el Estado tiene que generar mecanismos que incentiven la libre circulación de la cultura y la subsistencia de los creadores, para construir así una alternativa a la industria del capitalismo cognitivo y a los peligros de elitización de la cultura⁴⁴. Resulta especialmente necesario que el Estado atienda a sus responsabilidades en el control de la competencia, para evitar las prácticas anticompetitivas y la fuerte concentración de la riqueza y el volumen de negocio que existe en las industrias culturales. En último término, debe persistir la opción de activar una excepción general al funcionamiento normal de las dimensiones económicas de los derechos de autor, como a cualquier otra manifestación de la propiedad, en casos de interés general, con justa compensación al propietario de los derechos según las circunstancias (KEI, 2005, art. 3.11).

Dentro de este ecosistema normativo, las sociedades de gestión de derechos de autor son instituciones fundamentales. El planteamiento más innovador al respecto subraya la necesidad de no establecer discriminaciones entre los y las creadoras en función de qué entidades sean las que operen como intermediarias en la gestión de los derechos de autor, por ejemplo, favoreciendo solo a algunas entidades⁴⁵, lo que se suma a una larga

44 Desde el otro extremo del abanico comercial, puede ampliarse el análisis acerca del rol crítico que desempeña el Estado en las posibilidades económicas de la cultura en Karaganis (2012).

45 La Directiva europea de gestión colectiva de derechos de autor, del 4 de febrero de 2014, a transponer a las normativas de los Estados miembro hasta el 10 de abril de 2016, incide en esta línea. Véase http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/management/index_en.htm.

tradición crítica (FCF, 2010a, pp.5-6) que recomienda preservar siempre la libertad de elección de los y las creadoras en cuanto a la gestión de sus derechos, lo que incluye el poder de revocación del mandato hecho a las sociedades de gestión de derechos de autor y limitaciones para estas sociedades: administrar solo las obras registradas en su base de datos y no la totalidad de la producción creativa; limitar su posición monopolista y sus acciones limitativas de las licencias libres; así como su capacidad de gestión sobre impuestos indirectos o no atribuibles, que el Estado debe gestionar con participación social. Por otro lado, creadores y editores no deberían estar representados en las mismas entidades. Aunque existan intereses sectoriales comunes y, en muchos contextos, estén aumentando los pequeños editores, ocupan posiciones muy distintas y con muchos intereses contrapuestos en la cadena de producción y en la sostenibilidad de la cultura, siendo la tendencia más común que los editores acumulen mucho más poder (económico, de derechos de explotación, de difusión y promoción) y, por lo tanto, desequilibren el reparto equitativo de riquezas y las relaciones entre la cultura y la sociedad.

Ahora bien, sería un gran error concebir estas innovaciones en las licencias y gestión de los derechos de autor como un mero mecanismo jurídico-técnico con cierta potencialidad económica. Como es obvio, las tecnologías jurídicas están relacionadas con los modelos políticos y sociales en los que se generan y perviven. Al igual que la hegemonía del *copyright* y de las corporaciones transnacionales de producción cultural, contenidos de entretenimiento y *software* responde a una configuración concreta del capitalismo cognitivo, la generalización de las licencias libres y de este tipo de producción cultural solo es posible dentro de unos determinados ecosistemas políticos y sociales, que a su vez refuerzan. Como se incidirá más abajo, esta dimensión política «interna» de la producción cultural es decisiva para reforzar a medio plazo el ámbito de la cultura libre, crear el espacio de autonomía que le permita sustraerse del dominio internacional de los sistemas de licenciamiento privativo y, en definitiva, aportar a la ESCCA.

Incluso desde la perspectiva de su capacidad económica, la cultura libre está relacionada menos con los aspectos técnicos de las licencias que con las dimensiones políticas que vehiculan en cuanto a la posibilidad de cons-

truir otra hegemonía, discursos e imaginarios. Es finalmente la abundancia de productos, recursos y servicios de calidad dentro de esta economía la que asegura la transición y todo ello, como veremos a continuación, se hace posible en la medida en que los nuevos regímenes de licenciamiento se encuentran vinculados a procesos de producción colaborativa, más democrática y organizada en redes descentralizadas y distribuidas⁴⁶, así como a una reorientación de los programas de formación e investigación en el ámbito cultural que incluya estos saberes jurídico-organizativos (sección 6).

b) Sostenibilidad

El segundo pilar de una cultura libre con capacidad para liderar la contribución de los sectores creativos a la ESCCA es la sostenibilidad. Conforme a la definición de la mesa de trabajo sobre cultura en la Cumbre del Buen Conocer, «se entiende por sostenible un modelo que genera ingresos suficientes para el mantenimiento del proyecto, al mismo tiempo que no criminaliza a los usuarios por compartir y reutilizar las obras». Si bien la segunda cuestión vuelve sobre los aspectos de acceso señalados y el riesgo de presentar estos cambios como un conflicto entre creadores/as y usuarios/as, la primera se refiere directamente al contraste entre la centralidad que la economía creativa ha adquirido en todos los discursos y cifras sobre economía del conocimiento (sección 2) y la dificultad de los y las trabajadoras de la cultura para hacer viables sus proyectos y su profesionalización dentro de esta economía emergente, tanto dentro de la cultura libre como de los esquemas hegemónicos, al modo que evidenció el debate durante la Cumbre y la generalidad de los estudios sobre la precariedad de los empleos «creativos» (Lorey, 2008).

Desde una perspectiva general de la ESCCA, la conservación de unas condiciones vitales que permitan el desarrollo de la producción cognitiva es crucial en sus distintos sectores estratégicos, dado que todos ellos operan a partir de la calidad de unos factores productivos centrados en la vida

46 Véase Goteo.org (2012), el trabajo de Colaborabora <http://es.slideshare.net/ColaBoraBora/hondartzan-kit-diwo>, así como otros proyectos que inciden en las dimensiones relacionales y cooperativas de la producción libre, como Copylove (<http://copylove.cc/>) o LoRelacional en Meetcommons (<http://meetcommons.org/category/lorelacional>), entre muchos otros.

(conocimiento, afectos, relaciones, creatividad, significados, cuidados,...) y situados, es decir, ajustados a las condiciones biosociales de las comunidades que los requieren y los producen. En el ámbito de la cultura, los problemas de sostenibilidad aluden principalmente a dos tipos de limitaciones. La viabilidad económica que se señalaba pero también la capacidad de la producción cultural basada en los comunes para establecer un circuito en que sus contenidos sean viables y se multipliquen las prácticas de producción, compartición o remezcla. Dado que ésta es precisamente la dinámica acumulativa de la producción cognitiva, las medidas destinadas a fomentar la circulación de las obras con más capacidad de viralización, distribución y reformulación, esto son, las de la cultura libre, son fundamentales para la sostenibilidad y ampliación del sector.

Como defendía el Free Culture Forum (2010b, pp.5, 23), si bien las contribuciones a la cultura son muy variadas, todas ellas requieren tiempos y medios, de manera que una cultura sostenible tiene el objetivo de liberar esos tiempos y recursos suficientes, algo mucho más sencillo dentro de regímenes que permitan compartir y no centren sus principales recursos en la producción de escasez artificial e imagen de marca. Así pues, la mirada sobre una cultura sostenible debe posarse, en primer lugar, sobre quién genera cultura. A este respecto, los nuevos intermediarios y, en general, los emprendimientos centrados en facilitar el acceso a bienes y servicios culturales van a adquirir una relevancia creciente: páginas de intercambio, agregadores de contenidos, plataformas de *crowdfunding* pueden mejorar la sostenibilidad de otros productores culturales, ser ellas mismas viables y apuntalar los ingresos públicos en caso de obtener beneficios, sin devenir necesariamente en los antiguos intermediarios oligopólicos. Dado que este modelo de negocio cultural se basa en la optimización del acceso y en los servicios relacionados y no ya en el comercio de la propiedad de los bienes culturales, los creadores colectivos (como las comunidades) no se verían en el dilema de «vender» sus creaciones o «esconderlas», sino que podrían articular colaboraciones rentables para su explotación sin enajenarlas.

Desde la perspectiva de la viabilidad económica, existen dos puntos clave en el régimen de condiciones de la producción cultural para su aporte a la ESCCA. En primer lugar, este régimen debe alcanzar una distribución justa

y eficiente de los costes de producción. Estos no pueden recaer totalmente sobre el público, lo que tendría como consecuencia una fuerte elitización del acceso a la cultura que es incompatible con su estatuto de derecho social (sección 5), al igual que ocurre con el derecho a la educación, la vivienda o la salud.

Asimismo tampoco pueden recaer sobre los propios generadores de la cultura, ya que esto simplemente acaba por agotar el lago común de la producción, al reducirla a un grupo de élite de creadores. Aunque el margen de formación de los y las trabajadoras de la cultura en cuanto a la rentabilización económica de su trabajo es todavía amplio, las soluciones a esta situación deben ir más allá de las apelaciones a la *empresarialización de sí* que las políticas sociales neoliberales postulan desde la década de los años setenta (Foucault, 2007, p.264) y que tanto han tensionado al sujeto de esta producción (Berardi, 2003b), sin hacer visibles las condiciones materiales que deben sostenerse tras esa producción. En este caso y en términos económicos, conviene distinguir entre la limitada capacidad de los/as trabajadores/as de la cultura para objetivar algo de beneficio en la cadena de valor de la producción cultural (algo que no les es absolutamente imputable), de la capacidad de su trabajo para producir efectivamente un gran valor económico. A nadie se le escapa que la constante expansión de Internet en los hogares (de la que las teleoperadoras obtienen notables beneficios) tiene mucho que ver con la facilidad de acceso a contenidos culturales y sociales constantemente mejorados y «subidos» por una extensa comunidad de usuarios y productores (o las dos cosas a la vez) y lo mismo ocurre con muchas grandes corporaciones de la nueva economía de las redes sociales. Del mismo modo, la ampliación de los retornos y remuneraciones de los creadores podría abarcar parte de los beneficios que obtienen algunos grandes intermediarios situados en los tramos con mayores posibilidades de realización del valor en la cadena de producción. Algo similar ocurre con los «cánones digitales» que se añaden al coste de determinados productos gravando sus posibilidades de reproducción de bienes culturales con la excusa de «compensar a los artistas» pero cuya distribución posterior favorece poco a los creadores efectivos y, en cambio, sí desincentivan actividades, como la copia privada, que no implican el pago de derechos patrimoniales de autor.

Como mostró la Carta por la innovación (FCF, 2010a, p.3), los modelos de financiación para la sostenibilidad son muy variados e incluyen «donaciones e intercambios no monetarios (por ejemplo, regalos, banca y trueque de tiempo); financiación directa (por ejemplo, suscripciones y donaciones); capital compartido (por ejemplo, fondos de contrapartida, cooperativas de productores, interfinanciación / economía social, banca P2P, moneda virtual, financiación múltiple, capital abierto, cooperativas comunitarias o de consumidores); fundaciones que garantizan la infraestructura a los proyectos; financiación pública (por ejemplo, renta básica, fondos de mutua, becas, premios, subsidios, contratos públicos y comisiones); financiación privada (por ejemplo, inversiones de riesgo, acciones, patronazgo privado, fondo común de inversiones para negocios); actividades comerciales (incluyendo tanto bienes como servicios) y combinación de distribución P2P y *streaming* de bajo coste. La combinación de estas opciones supone un aumento de la viabilidad de los proyectos, tanto para creadores independientes como para la industria⁴⁷».

Esto abre un abanico de modelos de negocio muy amplio (FCF, 2010b, pp.26-31), desde el pago directo por los bienes y servicios, hasta recibir una pluralidad de servicios gratuitos pero pagar por algunos *premium* o con valor añadido que han sido bien posicionados. La publicidad también puede suponer ingresos en algunos casos y, aunque no está exenta de riesgos, su impacto puede modularse notablemente. Otros medios de financiación privada directa o a través de contribuciones, donaciones, *crowdfunding* pueden ser muy útiles en distintas fases de los proyectos, ofrecer contrapartidas interesantes a los usuarios y ensayar métodos de financiación más allá de lo monetario, como comunidades de intercambio de servicios, monedas paralelas, etc. En los supuestos de financiación pública, convendría buscar mecanismos que permitieran que esta financiación se irradiara a los pequeños proyectos culturales y a los nuevos intermediarios y que la

47 No en vano, existen industrias, como la moda, que, aunque basadas en el conocimiento y en la producción de bienes y servicios culturales (y no solo de necesidad), son capaces de generar grandes volúmenes de negocio sin vincular cada creación a los derechos de autor y donde los cercamientos operan en términos de marca y *marketing*, lo que genera muchos problemas de explotación y acceso pero permite combinaciones de beneficio, empleo e innovación que no solo están ligadas a los derechos de autor de cada producto (FCF 2010a, pp.14-16) y ayudan a abrir el imaginario de modelos culturales.

ciudadanía pudiera tener un mayor poder de decisión sobre la asignación de recursos. A su vez, en estos casos de financiación pública, la mesa de cultura incidió en que finalmente el acceso fuera libre, para que pudiera beneficiar a toda la sociedad. Sin embargo, también podrían explorarse medidas que permitieran a la productora rentabilizar la inversión, permitiendo la explotación de los derechos durante un periodo o reservar para ello solo ciertos derechos y tener una licencia libre al final.

Por fortuna, un factor muy favorable a los desarrollos de la cultura libre como base de la ESCCA es la tradición latinoamericana y su singularidad entre los conocimientos ancestrales y los postmodernos. El modelo hegemónico de industrias culturales desdibuja y altera la rica diversidad del ecosistema cultural de América Latina. Las prácticas culturales son generadoras de conocimiento y la base de la elaboración y de la transmisión de imaginarios locales y globales. Se expresan en una multiplicidad de contenidos y formas, en las condiciones de interculturalidad y de la diversidad de nuestras sociedades y han opuesto una resistencia notable a la apropiación privada del conocimiento. En América Latina, es especialmente importante el concepto de cultura viva comunitaria (Turino, 2011), como mecanismo que mantiene viva una comunidad. El *commoning*⁴⁸ y los mecanismos colectivos de creación, mantenimiento y propagación de la cultura comunitaria son parte de la tradición constitutiva de América Latina. Por todo ello, la potencial aportación de la cultura libre en tal contexto es especialmente pródiga. Procesos inherentes de la cultura libre digital (remezcla, colaboración, apropiación colectiva) existían hace milenios en mecanismos colectivos como el *ayni* (Bolivia), la *minga* (Ecuador), el *tequio* o la *guelaquetza* (México) (Gutiérrez, 2012). A pesar de las dificultades señaladas, la viveza de estas tradiciones es un factor de ventaja decisivo para el ámbito cultural en la región, por lo que su fomento debe ser central en las políticas públicas destinadas a convertir al ámbito cultural en un sector catalizador de la transición hacia la ESCCA.

48 Puede ampliarse el contenido de esta noción en P2P Foundation (2012).

3.2. Ecosistema institucional

Ahora bien, aparte de las condiciones de acceso y de sostenibilidad de esta producción, la dimensión institucional y de gestión es fundamental para la delimitación de una producción cultural basada en los comunes que pueda aportar a la ESCCA y, en ella, la organización de las vías de acción del Estado resulta un componente crucial en contextos emergentes.

Como ocurre en todos los ámbitos del conocimiento, la disposición del Estado debe reformularse en función de las condiciones de la producción cognitiva. Por una parte, sus funciones son centrales como entidad reguladora y como uno de los financiadores principales en cultura, de un modo que se satisfagan las condiciones de acceso y sostenibilidad señaladas. A su vez, los procesos productivos en este ámbito aconsejan la mayor autonomía posible de los distintos tramos de la cadena de generación de valor. Aunque la responsabilidad del Estado es notable en los contenidos culturales para asegurar la eficacia de un derecho a la cultura con la suficiente calidad, pluralidad y sentido crítico, la intervención en los ámbitos cognitivos siempre contiene el peligro de fomentar redes clientelares y contenidos serviles a la reproducción del *statu quo* de cada coyuntura.

a) Regulación y financiación

Como entidad reguladora, se destaca su competencia en el establecimiento de un régimen de propiedad intelectual que, a partir de principios de transparencia, incorpore los conceptos y justificación de las licencias libres, estándares de acceso abierto y uso legítimo⁴⁹. Es evidente que, en la coyuntura internacional de tales regímenes, marcada por la transnacionalización del capitalismo cognitivo y la pluralidad de agentes, ésta es una competencia imposible de acometer en exclusiva por el Estado y que requiere maximizar la movilización ciudadana en apoyo de tal apuesta, así como en su reformulación y monitoreo periódicos.

49 En este sentido, hay que atender al proceso regulativo del Código Orgánico de la Economía Social del Conocimiento, que dedicaría el Libro I a estas cuestiones. Puede verse el borrador y participar en su contenido a través de la wiki en: http://coesc.educacionsuperior.gob.ec/index.php/Código_Orgánico_de_Economía_Social_del_Conocimiento_e_Innovación.

En segundo lugar y como entidad financiadora, debido a su capacidad para captar y redistribuir excedentes en todos los sectores productivos, el apoyo a los agentes de las distintas fases de la cadena de generación de valor en la producción cultural es muy relevante. En concreto, este apoyo debe sustanciarse en una intervención integrada en los distintos sectores de esta cadena (distribución, venta... y no solo en producción) y en sus respectivos actores (distribuidores, exhibidores, plataformas digitales, curadores, comisarios, instituciones validadoras como museos...), de modo que los mismos actores y las propias entidades públicas puedan alcanzar retornos suficientes. A su vez, el refuerzo de la cadena de valor en este ámbito debe dirigirse preferentemente hacia circuitos de economía social e infraestructuras inclusivas, más eficaces respecto a los objetivos sociales de la ESCCA.

Dada la complejidad en este campo, no existe una sola vía de apoyo financiero eficaz desde el Estado. Pensar en financiamiento en cultura supera largamente la idea de la «cacería de fondos» o «la búsqueda de auspicios». Se trata más bien de un ejercicio complejo en el que entran en tensión permanente discursos provenientes de las políticas públicas, los intereses del sector privado, las nociones de lo artístico, lo autoral, la obra, las demandas sociales, los intersticios del campo artístico con otros campos o la actual deslocalización de las prácticas. Con esta premisa, pueden concretarse distintas vías de financiación propias de la ESCCA en la cultura, con sus particularidades institucionales.

En primer lugar, las prácticas de *crowdfunding*, micromecenazgo y colaboración comunitaria. En ellas, es posible proponer proyectos culturales a la comunidad, que los financia a cambio de su disfrute o de que el proceso y el resultado se liberen para el conjunto de la sociedad⁵⁰. Sobre este modelo inicial, completamente volcado hacia las comunidades, el Estado podría desempeñar un rol clave, no solo al apoyar los proyectos que obtienen el aval de la comunidad, sino al establecer regulaciones que amparen y alimenten estas prácticas. Incorporando a estratos sociales con mayores re-

50 Por ejemplo, en el modelo de una plataforma de *crowdfunding* como Goteo (<http://goteo.org/>), se ha establecido una colaboración con la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) por el que la institución puede aportar un euro por cada euro que la comunidad aporta a determinados proyectos y asegura así su viabilidad y un retorno a las comunidades.

cursos, el avance de estas medidas podría incluir la reelaboración de una ley de mecenazgo (derogada en Ecuador para evitar la habitualidad del fraude de ley), para aprovechar los aportes de las empresas y las exigencias contemporáneas de la responsabilidad social corporativa⁵¹.

En segundo lugar, formas de financiación más flexibles y a largo plazo para proyectos que incluyan procesos de innovación y experimentación tan relevantes como su producto. El financiamiento tradicional en cultura, centrado en productos para su consumo final, no suele considerar estos procesos de innovación y experimentación o el tiempo que implican para sus profesionales y las comunidades de las que reciben aportes. Esta invisibilización perjudica la libertad creativa y precariza la actividad de los creadores al reconocer únicamente la etapa final de producción y difusión de bienes y servicios culturales, reduciendo así su capacidad para realizar aportes sustantivos al procomún y al bienestar general⁵². Asimismo, se trata de formas de financiación que pueden maximizar las contrapartidas de acceso, al imponer precios asequibles o la apertura de las licencias de acceso a los materiales producidos y a la documentación del proceso y generar en el medio plazo criterios de validación de la producción cultural alternativos y más coherentes con la ESCCA: no solo criterios de calidad técnica y artística establecidos, sino de pertinencia para la comunidad, inserción en la economía social y solidaria, acceso a los modelos productivos y sus resultados, innovación colaborativa en los procesos de producción y difusión, etc.

Por último, puede incluirse un conjunto de medidas que exigen financiación pública y que son decisivas para la intensificación del aporte de la cul-

51 En el ámbito de Quito, estos fines se pretenden alcanzar a través de la responsabilidad social corporativa. Ver 2012 - 12 Ordenanza Metropolitana n° 0333 Del Consejo Metropolitan de Quito La Ordenanza de Responsabilidad Social Empresarial del Distrito Metropolitan de Quito <http://es.scribd.com/doc/50269375/2010-12-Ordenanza-Metropolitana-No-0333-Concejo-Metropolitano-de-Quito>.

52 Algunos ejemplos de este tipo de política pueden ser el financiamiento cultural para el derecho a producir cultura propuesto para Brasil por Pablo Ortellado en base a las experiencias del Programa Cultura Viva y la Ley del Fomento al Teatro de la Ciudad de San Pablo (Lima y Ortellado, 2013); la propuesta de bono para la libertad artística de R. Restrepo (2014); y el proyecto Conexiones Improbables (<http://conexionesimprobables.es>), que promueve procesos de investigación, experimentación y co-creación, en el que pueden participar no solo artistas, sino también investigadores, empresas, organizaciones sociales y ciudadanos en general.

tura a la ESCCA, sobre todo de la que tiene estas condiciones basadas en los comunes. Por ejemplo, es decisiva la provisión de infraestructura tecnológica, analógica y digital (espacios y herramientas físicas y virtuales), para apoyar a artistas y gestores culturales en la producción cultural⁵³ y puede tener la contrapartida de retornar sus productos a la comunidad con licencias libres. Del mismo modo, puede pensarse en el soporte para recuperar espacios urbanos donde los ciudadanos desarrollen proyectos culturales orientados a dar soluciones a problemas de la comunidad (*medialabs*, *hacklabs*, fábricas culturales, etc). También en los *concursos de necesidades culturales*, que invertirían la lógica tradicional de los fondos culturales, en los cuales los artistas y gestores proponen proyectos. En este caso, la comunidad expresaría qué es lo que necesita y se llamaría después a los actores culturales apropiados para solucionar ese problema. A la par, algo similar puede indicarse respecto a la renovación de las *maternidades* de proyectos culturales, donde se incuban los procesos de investigación y de creación cultural, sostenibles en sus primeros pasos a través de subsidios, infraestructura, capacitación, etc. En último término, un fortalecimiento de plataformas para la promoción y distribución de obras con licencias libres, que permitirían visibilizar a los artistas que optan por modelos sostenibles de producción cultural. Así y por vías muy diversas, estas propuestas se orientan hacia políticas públicas que garanticen la universalidad del derecho a participar en la vida cultural, reduciendo la precariedad y vulnerabilidad de los actores culturales. Al mismo tiempo, al exigir que sus procesos sean abiertos y sus resultados públicos y de libre uso por parte de la comunidad, garantizan la libertad de los usuarios para acceder y disfrutar del arte y la cultura. De este modo, el Estado desempeñaría un rol visible al garantizar mecanismos de remuneración y fomento pero sin ahogar los intercambios y prácticas colaborativas de la era red y el ecosistema de la cultura libre.

53 Si bien la conectividad experimenta crecimientos notables cada año en América Latina, por ejemplo entre marzo de 2012 y 2013, un 12% en toda la región (ComScore, 2013), el margen de mejora respecto a este tipo de infraestructuras clave en la ESCCA es todavía amplísimo en Ecuador, como puede verse en el documento sobre conectividad de este mismo proyecto Buen Conocer / FLOK Society (Torres y Vila-Viñas, 2015).

b) Democracia

Como es obvio, la eficacia de la intervención directa de las instituciones públicas en el sector tiene diferentes límites, por lo que es necesario rediseñar la disposición del Estado hacia la de un promotor, facilitador, animador y orientador del sector cultural y su fortalecimiento de la ESCCA: hacer, sobre todo, para que otros y otras hagan. La oportunidad para este cambio de disposición se da también por la ampliación de la base de participantes (profesionales y no tanto) en todas las fases del proceso, debido a la que ya no basta con una «política para los artistas». Dicho de otro modo, la función principal del Estado es crear las condiciones para maximizar la participación y el involucramiento de las comunidades en la producción y consumo cultural, que es también la forma de maximizar sus resultados desde la perspectiva económica.

Ahora bien, esto se encuentra lejos de implicar una desaparición del Estado, sino que exige su constante disposición activa en aspectos muy variados, algo que va mucho más allá de generar normas y distribuir recursos económicos⁵⁴. En este sentido, pueden destacarse distintos conjuntos de actividades.

En primer lugar, uno relacionado directamente con la producción de conocimiento y destinado a abrir la posibilidad de diseñar unas políticas públicas basadas en evidencias, así como a ofrecer a las comunidades esa información para reforzar sus relaciones y oportunidades creativas y de negocio. Ello incluye la actividad de mapear las actividades culturales existentes con estas características y sus oportunidades de ampliación a través de instituciones públicas mediadoras, como las bibliotecas o museos⁵⁵. A su vez, esto debería permitir hacer más visibles a nodos de producción cultu-

54 Sobre la activa participación del Estado en los esquemas aparentemente de puro *laissez faire* de las políticas públicas de los últimos cuarenta años, ver Vila-Viñas (2012, cap. 6).

55 Puede encontrarse un ejemplo de cómo abordar este mapeo en BOP (2010), así como en el conjunto de esta guía. También es aconsejable ver los llamados «Atlas de infraestructura cultural», que visibilizan muchos de estos puntos, aunque dentro de definiciones más ortodoxas de lo cultura, en el contexto del Sistema de Información Cultural de las Américas (SICLA) del Banco Interamericano de Desarrollo (BID). Ecuador también cuenta con uno (SICLA, 2011).

ral poco accesibles o ajenos al radar de las industrias creativas, como las comunidades tradicionales o las comunas⁵⁶.

Dentro de estos aportes al conocimiento del campo, una contribución muy notable sería la estandarización de las actividades del sector, con el objetivo de conocer mejor el contexto económico en que insertarse (sección 2). Ello incluye la clasificación formal de las industrias culturales y la generación de indicadores, que conviene incidan en la visibilidad de aquellos bienes y servicios culturales enmarcados bajo las características de la cultura libre. Como recalca el informe de la UNESCO (2009, p.80) sobre las industrias culturales, no existe ninguna «plataforma única y común para discutir la clasificación de las industrias culturales, la medición de su impacto económico y el potencial de vincular y mejorar los enfoques multidisciplinarios⁵⁷». En parte, esta carencia puede suplirse a través de los citados mapeos y cuentas satélite⁵⁸, a través la promoción de estándares de inserción de metadatos en los productos culturales y los procesos de producción, así como de la definición de sistemas de indicadores y de espacios de análisis y toma de decisión para hacer un seguimiento constante de la evolución del sector y sus ámbitos de mejora (Buitrago y Duque, 2013, p.90).

Un segundo conjunto de reformas consistiría en profundizar las transformaciones internas hacia una nueva ética pública, lo que incluye una organización más transparente y abierta, en coherencia con la propia organización de los procesos productivos y las instituciones de la cultura libre. Las posibilidades de expansión, incluso económica, de la cultura libre exigen

56 Desde hace unos años, este tipo de prácticas culturales conformadas por los propios agentes sociales y articulados en torno a sus comunidades de referencia han adquirido una notable visibilidad en América Latina bajo el epígrafe de «cultura viva comunitaria», concepto clave en el VI Congreso Iberoamericano de Cultura, celebrado en San José (Costa Rica) en 2014. Para profundizar sobre las iniciativas agrupadas bajo esta denominación puede verse <http://culturavivacomunitaria.org/cv/>.

57 En este sentido, incluso existe un acuerdo multilateral de 2009 de la UNESCO acerca de un Marco para las Estadísticas Culturales. Puede verse un resumen en UNCTAD (2010, p.109).

58 NNUU diseñó la herramienta de las cuentas satélite para medir sectores económicos que no se definen como industrias en las contabilidades nacionales, tales como turismo, industrias culturales, etc. Aunque Ecuador no dispone todavía de datos procedentes de cuentas satélite en cultura, que especifican el aporte de estos sectores a la economía nacional, se está trabajando en esta dirección de producir información estandarizada. Otros Estados del entorno disponen de estas cuentas y están trabajando y realizan un importante esfuerzo de recogida de datos y sistematización, cuyo resultado más notable quizá sea MERCOSUR Cultural (2008).

un cambio de imaginarios y metodologías en las instituciones, productores y públicos. Esta apuesta por la cultura libre no solo es conveniente desde una perspectiva utilitaria para la producción cultural, el progreso de la investigación científica y el bienestar económico de la comunidad, sino porque mejora la eficacia del derecho a la cultura. En el aseguramiento de este nuevo ecosistema organizativo entre los y las trabajadoras de la cultura y las instituciones públicas, es clave la regulación de las licencias pero también, la consolidación de un marco de eficacia para los principios de transparencia y los derechos humanos en entornos digitales, como constituiría la codificación en Ecuador de un Marco Civil de Internet, una carta de derechos humanos en Internet, después de la experiencia pionera vivida en Brasil.

Un tercer conjunto de intervenciones estatales se dirigiría a consolidar las condiciones para ese ecosistema participativo. Con tal objetivo, se recomiendan medidas concretas de apoyo en los distintos niveles de estos procesos. En primer lugar, facilitación de la cooperación entre productores culturales. Dicha actividad de generación de redes de colaboración tiene mucho que ver con la animación de redes y comunidades de autores, el estímulo a proyectos comunes, la enseñanza de nuevos lenguajes expresivos o la capacitación en herramientas digitales. Sin necesidad de grandes dispositivos de coordinación presencial⁵⁹, una combinación de redes de comunicación generales, junto a pequeños dispositivos *ad hoc* puede dar buenos resultados en el intercambio de saberes e información, el uso cooperativo de bienes e infraestructuras, el apoyo logístico, la construcción de escenas, etc.

Otro nivel en el que el Estado debe fomentar la participación es en el de las comunidades de usuarios. En esta era de la producción cultural, los usuarios se suelen agrupar en torno a intereses y tareas concretas. Se ocupan de mejorar el acceso a obras, preservar el patrimonio, difundir expresiones minoritarias, comentar, generar crítica, etc. El trabajo autogestionado

59 Uno de ellos puede ser el fomento de dispositivos presenciales de *coworking*, llamados a tener un rol destacado en el vínculo entre trabajadores/as culturales de distintos tramos de la cadena de valor y por lo tanto, a perfeccionar las prácticas de viabilidad económica en el ámbito cultural. Medios especializados estiman que a inicios de 2014 ya existían más de dos mil espacios de este tipo en el mundo, en un número que se duplica cada año (ZonaCo, 2014).

de estas comunidades suele generar beneficios que la exceden y se vuelcan sobre toda la sociedad, de modo que, reconocida la importancia de esta labor, las instituciones públicas tienen que promoverla y prever sus posibilidades de agregación.

Un tercera línea de intervención proparticipación se situaría en la actuación del sector público como un conector y mediador entre determinados niveles de los procesos de producción cultural. No se trata tanto de una transferencia directa de fondos públicos a determinadas comunidades especializadas, como de la generación de unos agentes en el sector público que conozcan bien el contexto de producción y compartan el trabajo con las comunidades. Finalmente puede apoyarse que estas instancias de mediación adquieran una dimensión empresarial dentro de la economía social y solidaria.

El otro aspecto de esta función es el que determinadas instituciones públicas pueden desplegar como nodos de conexión: museos, bibliotecas y archivos, entre otras, pueden rescatar y poner a disposición el dominio público y las obras liberadas⁶⁰, así como facilitar en sus espacios la cultura ciudadana e inclusiva y apoyar las economías locales. Buenos ejemplos de ello han sido el Centro de Arte Contemporáneo⁶¹ en Quito y el Museo de la Memoria⁶² en Medellín, así como las redes institucionales de innovación ciudadana vinculadas al uso de TIC, como *medialabs*, *fablabs*, *makerspaces*, etc.

En cuarto lugar, existe una actividad de fomento de la participación más clásica. A este respecto, amén de un organismo estatal que apoye las iniciativas de cultura libre, sería interesante plantear mecanismos de partici-

60 A este respecto, se vuelven fundamentales las cuestiones de conservación del patrimonio, tanto histórico, como contemporáneo, incluidas las obras digitales, así como la liberación, no solo de los productos finales, sino de sus metodologías, sus presupuestos, sus bases de datos, los metadatos de las obras de sus acervos, etc. Para profundizar sobre cómo popularizar la digitalización de obras con *software* y *hardware* libres, véase <http://www.diybookscanner.org/>.

61 El CAC lleva varios años con proyectos que trabajan con comunidades y con el barrio de San Juan en Quito. Ha abierto igualmente su programación a la participación a través de concursos para las exposiciones de manera que el museo sea un espacio de encuentro, de mediación entre el invisible y el visible, que puede apoyar procesos a largo plazo.

62 El Museo de la Memoria en Medellín trabaja la memoria a través del arte, implicando a comunidades y víctimas en un esfuerzo global para apoyar la emergencia y continuidad de la memoria colectiva.

pación en torno al diseño y la integración de las instituciones encargadas de apoyar estas iniciativas y las medidas de fomento de la producción del sector cultural en general. Al menos, mediante estos conjuntos de medidas:

1. Medidas dirigidas al fomento de la participación de las comunidades en proyectos culturales productivos, no solo en cuanto a que sean agentes ejecutores de las propuestas, sino a que puedan ser agentes de evaluación de la pertinencia para la comunidad. Asimismo para que puedan validar la reformulación de las propuestas según los resultados de su proceso y, en general, disfruten de una extensión de los presupuestos participativos y todas las fórmulas de corresponsabilidad y cogestión que han emergido en las últimas décadas.
2. Medidas dirigidas a la participación de las comunidades indígenas y al fomento de los saberes originales, sobre la premisa de un derecho a la cultura de contenido diverso e intercultural⁶³. Es imprescindible que tales saberes estén protegidos respecto a una explotación exterior a las comunidades y al abismo del olvido que acompaña a los grandes procesos de urbanización y transformación económica que está viviendo el país, por lo que tienen que tener una posición primordial en los archivos y repositorios de prácticas culturales.
3. Medidas dirigidas a intensificar la participación en el interior de las propias instituciones públicas. Para ello, convendría aumentar los espacios institucionales y públicos cedidos a la gestión ciudadana, incluidos mecanismos de monitoreo y rendición de cuentas menos burocráticos, gestionando de forma más flexible una fricción que es consustancial a la producción cultural. A su vez, resulta previsible que los procesos de descentralización en curso dentro del Estado den lugar a estructuras de gobierno mejor sincronizadas y arraiga-

63 Para profundizar sobre las propuestas en este ámbito puede consultarse el marco de protección y participación de los saberes originarios en la ESCCA de este mismo proyecto Buen Conocer / FLOK Society (Crespo y Vila-Viñas, 2015).

das con los distintos niveles territoriales y comunitarios en los que se realizan los procesos de producción cultural.

A partir de estas características de una producción cultural basada en los comunes, puede definirse la cultura libre en el contexto latinoamericano⁶⁴ como un conjunto vivo de herramientas, estrategias y prácticas históricas, geográficamente diversas y colectivas que:

- Amplían y valoran las prácticas culturales ciudadanas generadoras de convivencia, de afectos y de los comunes.
- Alientan la valorización del trabajo cultural brindando condiciones dignas de trabajo para los actores culturales.
- Potencian la puesta en valor de la cultura en los procesos de la economía y sus mercados, de un modo que rebasa la noción de industria y ampara otras formas de producción, consumo, reapropiación y gestión dentro de la economía social.
- Amplían y democratizan la circulación, la re-utilización y la re-significación de los conocimientos y saberes culturales a través de las tecnologías y de las prácticas tanto comunitarias como individuales.
- Generan un cambio de paradigma tanto en lo epistemológico como en lo legal.
- Y tienen una capacidad de catalizar el cambio de la matriz productiva basada en la economía social del conocimiento, tanto directamente como indirectamente, a través de la transformación de los imaginarios.

64 Como es obvio, las definiciones de cultura libre no están cerradas. Aquí se han recogido los elementos que más consenso obtuvieron en la mesa de cultura de la Cumbre del Buen Conocer pero podemos ampliarlas a partir de otros textos, como Eraso (2014).

4. ESTUDIOS DE CASO

Aunque al presentar las características y condiciones en que la cultura libre, en especial y el sector cultural, en general, pueden suponer un mayor aporte a la ESCCA, ya se han señalado algunos casos sobre los que profundizar, pueden listarse aquí otros relevantes.

Pese a que el sector musical se ha adaptado de manera muy lenta a los entornos digitales, muchos creadores han aprovechado las oportunidades de las nuevas tecnologías de grabación y distribución para hacer sostenibles sus iniciativas, a la par que ha emergido una constelación de pequeñas plataformas discográficas (FCF, 2010b, p.6). Amén de esta evolución, se proponen dos líneas de actuación ejemplares. La primera, a partir del ejemplo de Recalculando⁶⁵, muestra cómo las instituciones públicas (en este caso la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina) pueden apoyar la profesionalización de sellos discográficos de gestión colectiva (veintidós sellos forman parte del programa en 2014), dentro del ámbito de la música emergente o independiente. El programa apoya con financiación pública la movilidad de músicos, gestores y capacitadores dentro del Estado y de la región, incide en la formación de los distintos agentes y en el aumento de la visibilidad de los sellos. La propia noción de sellos de gestión colectiva, clave de bóveda del programa, resulta especialmente significativa, al institucionalizar un tipo de organización colaborativa y transdisciplinar que se ha mostrado decisiva en el éxito de iniciativas independientes en el ámbito musical. Los sellos no están compuestos solo por músicos y empresarios de la música, sino por diseñadores gráficos, técnicos de sonido, creadores audiovisuales, productores, ilustradores, fotógrafos y demás agentes fundamentales en la eficacia de esta cadena de producción. Aunque, como puede verse en sus informes de gestión (Recalculando, 2014), el alcance de la iniciativa es muy limitado, el catálogo de actividades y la base en los sellos colectivos constituyen excelentes premisas para el fomento de una economía de la música independiente también en otros contextos de la región.

⁶⁵ Véase <http://www.cultura.gob.ar/acciones/recalculando/>.

La segunda se refiere a los repositorios de acceso a los derechos. Aunque en América Latina han proliferado algunos de los grandes foros de compartición de referencias y bienes culturales, como Taringa⁶⁶, hemos preferido escoger el caso de Jamendo⁶⁷, al permitirnos mostrar el modelo de negocio que puede subyacer a las estructuras de la cultura libre en el sector musical. Jamendo es una plataforma donde la música se encuentra bajo licencias libres, como Creative Commons. Para los usuarios, la plataforma permite escuchar la música en *streaming* y descargas a través de *torrent*. Tal como informa su página web, esto ha supuesto 2,3 millardos de escuchas y 186,3 millones de descargas de un total de 436.000 temas.

Dado que el principal riesgo de los y las músicos independientes no se refiere tanto a los regímenes estrictos de derechos de autor, como a la invisibilidad de su trabajo (FCF, 2010a), dicha plataforma permite ampliar sus oportunidades al integrarlos en una densa comunidad de públicos y profesionales de la música. Además, esto les permite obtener ingresos directos a través de las donaciones que reciben y eventualmente un 50% de los ingresos por publicidad de Jamendo (Teleread, 2007). Ello ha llevado a unos treinta y cinco mil artistas independientes a participar en la plataforma.

En el ámbito editorial, pueden verse algunos principios rectores de los nuevos modelos de negocio en FCF (2010b, p.12), sobre todo enfocados en el refuerzo de las comunidades de distribución y de lectores, con las posibilidades de incrementar las ventas a través del ofrecimiento de servicios añadidos sobre el texto digital respecto a tareas de edición, actividades con creadores, etc. En castellano, destaca el caso de Traficantes de Sueños⁶⁸, que aparte de producir, editar, distribuir y vender libros (generalmente de naturaleza política, sociológica, cultural y ensayo), trata de formar comunidades de lectores-militantes que puedan «usar» los libros, organizar cursos en torno a ellos⁶⁹, etc. Se trata de una editorial cuyas obras

66 Véase <http://www.taringa.net/>.

67 Véase <http://www.jamendo.com/es>. Otra plataforma muy interesante es bandcamp (<https://bandcamp.com/>), que también permite la descarga de muchos temas, la venta bajo una variedad de licencias y constituye muy buena plataforma de interacción entre las bandas y los usuarios, agentes del sector, etc.

68 <http://www.traficantes.net>.

69 Véase por ejemplo, la extensión de los cursos de Nociones comunes en distintas ciudades españolas. <http://traficantes.net/nociones-comunes>.

se distribuyen en la mayoría de las librerías del Estado español y que cuenta ya con más de ochenta títulos, garantizando siempre al menos la libertad de copia de sus contenidos.

Los festivales de cultura libre también se han convertido en un vehículo muy adecuado para visibilizar esta producción e incrementar la viabilidad económica del sector, a la vez que operar como espacios de encuentro entre los agentes culturales y sensibilizar a los públicos acerca de la calidad y la accesibilidad de la cultura generada con estas características. Sin pretender exhaustividad, pueden destacarse los ejemplos heterogéneos de Píksel⁷⁰, los Oxcars⁷¹ y toda la red de festivales de cine con obras bajo licencia Creative Commons, que se celebran en México, los países nórdicos o en España entre otros lugares, así como el Festival de Creación Visual de Dogma Ecuador⁷². Se trata de ejemplos importantes porque las producciones audiovisuales, debido a sus altos costes, tienden a concentrar la financiación pública en unas pocas corporaciones, los derechos de autor en los productores y la exhibición en un pequeño circuito de salas y de títulos (FCF, 2010b, p.11).

Otro caso de estudio muy interesante, que sobre todo se ha desarrollado en Ecuador y Bolivia, es la posibilidad de pactar un tipo de licencia o tasa de bajo coste para los vendedores de bienes culturales que repercuta en el fortalecimiento de la producción cultural nacional y asegure cierto acceso a precio asequible a esos bienes, a la par que evita la criminalización de estos vendedores y refuerza la protección de los derechos sobre la producción cultural nacional, en situación de inferioridad competitiva respecto a las grandes producciones transnacionales.

70 Píksel (<http://www.piksel.no>) es un medialab, una red distribuida de artistas y desarrolladores, que además es responsable de un festival anual de arte electrónico y tecnologías libres en Bergen (Noruega), con un despliegue mixto entre el taller, la formación, el encuentro profesional y el festival para el público.

71 Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/Oxcars>. Se trata de un festival que se celebra en Barcelona desde 2008 para premiar «lo mejor» de la producción de la cultura libre y reforzar la alianza entre los públicos y los productores culturales frente a los oligopolios de las industrias culturales y los lobbies de las agencias de gestión de derechos.

72 Véase <http://festivaldecreacionvisualvfff.org/>.

En el ejemplo próximo de Bolivia, la situación se ha gestionado a partir de una fuerte renovación de sus instituciones reguladoras de la propiedad intelectual (SENAPI) y de un acuerdo de 2006 entre la industria de exhibidores cinematográficos y algunos sindicatos de vendedores callejeros que permitía la venta de películas copiadas pasada su exhibición comercial en salas, esto es, unos tres meses (Stobart, 2012, pp.334-335). Aunque la eficacia del acuerdo ha sido denunciada en numerosas ocasiones desde entonces, da muestras de una nueva institucionalidad en la gestión de los derechos culturales y de todos los agentes implicados en esta economía. Por otra parte, la realidad de los derechos de autor del país muestra que el conflicto principal de vulneración de estos derechos lo sufren los músicos locales u originarios en relación con las sociedades bolivianas de gestión de derechos, que en múltiples ocasiones no reconocen su trabajo o vulneran sus derechos de autor (Stobart, 2012, p.336). Esto dibuja una nueva funcionalidad en la protección de derechos alejada del imaginario hegemónico y potencialmente criminalizador de los públicos y los vendedores informales.

En Ecuador, la industria audiovisual mantiene una campaña de progresiva regularización de los derechos de autor conforme al modelo hegemónico pero entiende la imposibilidad de trasladar recetas represivas desde otros contextos, mucho más proteccionistas y menos «inclinados a la creación» cuando se trata de sus intereses nacionales⁷³. La propia entidad empresarial (ASECOPAC⁷⁴) admite que la eficacia del sistema de derechos de autor existente es prácticamente nula, ya que resulta excepcional la satisfacción dineraria de estos derechos pero que, a la par, existen ciento cincuenta mil familias, muchas lideradas por mujeres a cargo de familias monomarentales (jefas de hogar), que dependen de este comercio en la actualidad. De ahí, la existencia de un doble sistema que, de facto, protege los derechos de autor de la producción audiovisual nacional, mientras la mantiene en precios asequibles y es laxa con la venta de otros productos audiovisuales.

73 Conviene ver el carácter escasamente innovador de los derechos de propiedad intelectual en otros contextos productivos a partir del estudio sobre el diseño abierto y la fabricación distribuida de este mismo proyecto FLOK (Dafermos, 2015, pp.2-3).

74 Véase <http://asecopac.com/index.html>.

Respecto al uso abierto de infraestructuras y espacios culturales, fundamentales para la cultura libre, conviene destacar dos ejemplos. El más lejano de Hangar⁷⁵, en Barcelona, apareció en la década de los años noventa como un espacio municipal pero de gestión vecinal a través de una fundación surgida de la Asociación de Artes Visuales de Cataluña, que ahora cuenta con 11.800 m² de capacidad y espacio para alojar a quince artistas, con recientes ampliaciones. El principal problema que se trataba de enfrentar era el elevado precio de los arrendamientos, que impedía que los grupos de creadores/as pudieran acceder a espacios donde desarrollar su trabajo y establecer sus relaciones.

El segundo ejemplo, más próximo, se refiere a las Usinas culturales de Uruguay⁷⁶. En síntesis, se trata de espacios públicos que brindan acceso a las infraestructuras y medios clave para la producción cultural (estudios de grabación, acceso a tecnologías, etc.), lo que incide en los objetivos de accesibilidad señalados en una producción cultural basada en los comunes. De cara a la exportación de estos ejemplos a Ecuador, es fundamental destacar la relevancia de la cogestión ciudadana de los espacios y la oportunidad de fomentar que las obras y servicios culturales que se generan de tal modo puedan mantenerse en el ámbito de las licencias libres y de una explotación dentro de la economía social y solidaria.

5. MARCO NORMATIVO Y POLÍTICO ECUATORIANO

En esta sección, se pretende ofrecer una síntesis del marco normativo y político en el que deben situarse las propuestas de la cultura libre como parte de la ESCCA para alcanzar una mayor viabilidad en Ecuador, así como exponer con más claridad el escenario en el que se insertarán las recomendaciones de política pública de la última sección⁷⁷.

75 Véase <http://hangar.org/>.

76 Véase <http://cultura.mec.gub.uy/mecweb/container.jsp?contentid=3584&site=8&chanel=mecweb&3colid=3584>.

77 Por supuesto, existen caracterizaciones del marco normativo y político donde se materializa el derecho a la cultura en el Ecuador mucho más exhaustivas, que conviene consultar. Entre otras se destaca la de Restrepo (2014), que introduce una propuesta de bono cultural que ha contribuido generosamente a la investigación del proyecto Buen Conocer / FLOK Society.

Desde una perspectiva internacional, hay que considerar el art. 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos (DUDH), de 1948, que en su punto primero establece el derecho a la participación y disfrute de la cultura y en el segundo, el reconocimiento de los derechos morales y materiales por sus obras. Más adelante, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC), de 1966, concretaba este derecho a la cultura, en su artículo 15, en términos casi idénticos a la DUDH pero introduciendo obligaciones de los Estados Partes relativas a la «conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y de la cultura» (art. 15.2) y al respeto a «la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora» (art. 15.3), esto es, a garantizar la eficacia de tal derecho. Sin embargo, la protección de las dimensiones patrimoniales de los derechos de autor, desde una perspectiva de derechos humanos, resulta mucho más polémica que la de las dimensiones morales. Aunque desde su tardía inclusión en el PIDESC, se ha tratado de un asunto controvertido (Businache, 2010, pp.2-3), el contenido de la observación general n° 17, adoptada el 21 de noviembre de 2005 por el Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales⁷⁸, refuerza la idea de que la protección de los intereses económicos de los autores no implica la supremacía de los derechos de autor respecto a otros intereses de la sociedad, como el derecho de acceso a la cultura. Todo ello mejora un tanto la situación actual de regulación internacional de los derechos de autor (por ejemplo el Convenio de Berna), que se encuentra lejos de resultar favorable para los Estados emergentes (KEI, 2005, art.3.12). La complejidad de los procesos relacionados con los derechos de autor, sus altos costes, las limitaciones a las exportaciones y a los usos de las obras accesibles en Internet no tiene en cuenta las necesidades particulares de los Estados emergentes. Por ello, convendría considerar el desarrollo de un protocolo al Convenio aplicable a los Estados emergentes que tuviera en cuenta la necesidad de desarrollar ciertas áreas estratégicas en el ámbito cultural de tales Estados.

Por su parte, la Constitución ecuatoriana de 2008 amplía esta tradición protectora en sus distintos extremos⁷⁹. La constitucionalización más direc-

78 Órgano llamado a vigilar la eficacia del PIDESC. Véase http://portal.unesco.org/culture/es/files/30545/11432108781Comment_sp.pdf/Comment_sp.pdf.

79 Notar que, amén del texto constitucional, la eficacia directa de los instrumentos internacionales

ta del derecho a la cultura se encuentra en el art. 22, que traslada casi de manera literal los dos apartados del art. 27 de la DUDH y del 15.1 PIDESC, aunque remite a la regulación posterior, realizando una reserva de ley, acerca de las condiciones de reconocimiento de la propiedad intelectual. Esto puede corroborarse en el art. 322, restrictivo con las posibilidades de apropiación del conocimiento.

En cuanto a sus obligaciones de garantizar el derecho a la cultura, las condiciones que la Constitución impone son las del deber del Estado de «planificar el desarrollo nacional, erradicar la pobreza, promover el desarrollo sustentable y la redistribución equitativa de los recursos y la riqueza, para acceder al buen vivir» (art. 3.5º) pero también la definición del incentivo de la producción nacional como un objetivo de la política económica (art. 284.2º), así como la responsabilidad del Estado en «apoyar el ejercicio de las profesiones artísticas» (art. 380.5º) y el fomento de la participación en todos los asuntos públicos (art. 95).

Sobre esta base constitucional, el Plan Nacional del Buen Vivir (2013-2017), instrumento básico de las políticas públicas, como lo define el art. 280 de la Constitución 2008, tiene el objetivo de lograr la transición desde una estructura económica primaria hacia una generadora de alto valor agregado, mediante la creación de conocimiento y la innovación social y tecnológica constantes; es decir, el citado desplazamiento desde una economía basada en recursos naturales finitos hacia una economía sustentada en recursos infinitos, como el conocimiento (SENPLADES, 2013, p.69). Respecto a la producción cultural, existe un equilibrio entre el fomento de las industrias culturales y el refuerzo de los mandatos constitucionales de igualdad, cohesión e inclusión social (objetivo 2) y del derecho a la cultura vinculado al derecho a la dignidad y libre desarrollo de la personalidad⁸⁰.

Por su parte, en los objetivos 4 y 5, se establecen las directrices de política pública que permiten el cumplimiento del deber del Estado en su garantía de la efectividad del derecho a la cultura. El objetivo 4.10 es «fortalecer la

de derechos viene sancionada en el art. 426 de la Constitución de 2008.

80 Explícitamente, «fomentar el tiempo dedicado al ocio activo y el uso del tiempo libre en actividades físicas, deportivas y otras que contribuyan a mejorar las condiciones físicas, intelectuales y sociales de la población» (objetivo 3.7).

formación profesional de artistas y deportistas de alto nivel competitivo» y se orienta principalmente al establecimiento de las pautas para que la política pública fomente el desarrollo de un sector creativo nacional, incidiendo en la calidad y repercusión de sus contenidos (4.10.g-l).

Sin embargo, es sobre todo en el objetivo 5 donde se advierten las directrices más claras para incrementar el apoyo del Estado a la producción cultural, conforme a esas condiciones de acceso, sostenibilidad, participación y pluralidad de los contenidos que se han señalado (sección 3). Sobre todo, el objetivo 5.3. se refiere a «impulsar los procesos de creación cultural en todas sus formas, lenguajes y expresiones, tanto de individuos como de colectividades diversas». En conjunción con el objetivo 5.4. se refiere a «promover las industrias y los emprendimientos culturales y creativos, así como su aporte a la transformación de la matriz productiva». Ambos ofrecen buena parte del marco normativo para definir las funciones del Estado en la inserción de la producción cultural en la ESCCA y justificar las propuestas de este documento.

Por último, este enfoque debe completarse con el contenido del objetivo 4.7 de «promover la gestión adecuada del uso y difusión de los conocimientos generados en el país», que despliega los principios para una regulación soberana de la propiedad intelectual, dentro del marco internacional pero capaz de asegurar el acceso de los ciudadanos a los contenidos, el fomento de la creación nacional y la protección de los saberes originarios. No solo desde una perspectiva cultural, el diálogo de saberes desde la interculturalidad (Santos, 2009, p.38; 2010b, p.150) es un proceso vertebrador del Estado ecuatoriano (Crespo y Vila-Viñas, 2015).

En síntesis, el enfoque de una economía del conocimiento basada en principios sociales en que descansa el PNBV 2013-2017 abre un nuevo horizonte para la sociedad ecuatoriana, incluyendo al sector cultural. Los bienes relacionales (Nussbaum, 2001; Ramírez, 2011), considerados piedra angular de buena parte del Plan, dejan obsoletas las definiciones de «producción cultural» o de «trabajo cultural». En la era en la que lo común quiebra la dicotomía de público y privado, la ESCCA debería encontrar un marco jurídico y económico a las construcciones biopolíticas (Negri y Hardt, 2004) que rompen los moldes de las industrias creativas del capitalismo cogniti-

vo. El marco teórico del Buen Vivir y de la ESCCA, se encuentran frente al desafío de transformar la teoría en prototipos y en políticas culturales para encontrar una alternativa económica a las industrias creativas impuestas por el mundo anglosajón.

Las oportunidades del Ecuador para dar este salto no son menores. Existe un amplio margen para el desarrollo del sector y una demanda de bienes y servicios culturales creciente que se combina con la aceptación de la economía del conocimiento como la clave de bóveda para el mejoramiento futuro del país. Respecto a la producción, ésta tiene notable calidad y aunque la institucionalidad cultural es aun reducida, los agentes culturales muestran una flexibilidad, capacidad de experimentación y colaboración en red que prototipan la institucionalidad incipiente. Por su parte, las entidades públicas están abiertas a la colaboración para la definición de las políticas culturales y de los imaginarios, a la par que su regulación de los derechos de autor permite todavía la circulación de estos bienes y la innovación en licencias y modelos de negocio alternativos.

6. RECOMENDACIONES DE POLÍTICA PÚBLICA

Las secciones anteriores han mostrado cómo, dada la posición de partida del Ecuador en la economía del conocimiento, las prácticas de la cultura libre son fundamentales para que el sector de los servicios y bienes culturales se constituya en un pilar de la ESCCA en el país y pueda incorporarse a esta economía emergente en la región. A partir de los análisis precedentes, se especifican un conjunto de medidas en distintas áreas, cuya incorporación a la política pública favorecería este aporte de la cultura libre.

6.1. Medidas para favorecer la accesibilidad

Con el objetivo de ampliar la accesibilidad indispensable para una implementación efectiva del derecho a la cultura y una contribución generalizada a la economía social del conocimiento, se subraya la prioridad del régimen de licencias. En tal sentido se propone:

- Crear y promocionar plataformas y repositorios abiertos organizados por sectores culturales y tipos de bienes y servicios que permitan la catalogación y distribución de la totalidad de las obras con licencias libres producidas en el país. Esto permitirá aumentar su circulación, dotar de mayor visibilidad a los agentes culturales que apuestan por esta forma de producción e incrementar sus oportunidades de colaboración y trabajo en red.
- Definir, preferiblemente en el COESC+i, un régimen de licencias abiertas, sujeto a variaciones en virtud de las distintas funciones que los agentes culturales pretenden.
- Definir expresamente un principio general de apoyo al licenciamiento libre, vinculado a medidas concretas de promoción de estos agentes culturales: campañas de comunicación, difusión en radios especializadas, celebración de festivales, edición de publicaciones especiales, etc.
- Aparte de las condiciones de licenciamiento señaladas, exigir en los procesos que reciben apoyo público, la publicación de sus materiales en estándares abiertos y accesibles, así como la correcta inserción de metadatos y categorización estandarizada de las obras, como vía para favorecer su visibilidad y de ahí su acceso y sostenibilidad. Las instituciones públicas ofrecerán herramientas que faciliten este proceso.
- Mejorar la protección de los derechos de autor y los mecanismos de compensación de los distintos participantes en la creación de una obra o servicio cultural de carácter colectivo.
- Ampliar, preferiblemente en el COESC+i, la noción de uso legítimo (*fair use*) conforme a los criterios del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, para evitar que la tutela de los derechos de autor patrimoniales perjudique el desarrollo de otros derechos fundamentales y de la ESCCA en Ecuador.

- Regular el derecho a la copia privada, preferiblemente en el COESC+i, con el fin de evitar que la tutela de los derechos patrimoniales de autor mine los derechos individuales en el ámbito privado y comunitario, así como para uso personal y comunitario no lucrativo de los bienes culturales.
- Establecer la obligatoriedad de que los bienes y servicios culturales financiados mayoritariamente con capital público se registren con licencias libres⁸¹. Como estadio de transición, se recomienda que, en todo caso, la producción cultural financiada con dinero público tenga un retorno volcado hacia el interés general. En estos casos, las condiciones de explotación en régimen privativo se acordarán con los/as creadores/as y asociaciones de usuarios/as y serán siempre de carácter limitado.
- Evitar la suscripción de acuerdos internacionales que perjudiquen el desarrollo de este sector mediante la mayor responsabilización del Estado en la protección de los derechos de propiedad intelectual de corporaciones transnacionales, directamente o a través de sociedad de gestión colectiva de estos derechos.
- Este tratamiento y estas medidas pueden extenderse a agentes culturales que trabajen con licencias privativas estableciendo un plazo de explotación en el mercado en función de las características de cada sector cultural, al término del cual la licencia pasaría a ser *copyleft* como medio de retorno a la sociedad en su conjunto.

Se recomienda regular las sociedades de gestión colectiva de derechos conforme a los siguientes principios:

- Libertad de elección y pertenencia de los creadores, lo que incluye poder de revocación de los derechos de gestión cedidos.

81 Recomendaciones similares se realizan en el ámbito de los recursos educativos y de la investigación científica dentro del proyecto Buen Conocer / FLOK Society (Vila-Viñas *et al.*, 2015; Barandíaran *et al.*, 2015).

- Administración limitada a las obras registradas en sus bases de datos y no a la totalidad de las obras del sector.
- Prohibición de desarrollar políticas limitativas de las licencias libres.
- Limitación de su tendencia a generar posiciones oligopólicas.
- Establecimiento de medidas de distinción entre la representación de creadores y de editores / productores.
- Prohibición de gestionar impuestos no atribuibles, que gestionará el Estado de manera orientada hacia incentivar la creación.

Respecto al mismo objetivo de fomentar la accesibilidad, resulta muy relevante la creación de dispositivos de amplia difusión en los distintos sectores culturales, con el apoyo de las instituciones públicas y la participación de los agentes culturales y públicos.

- Considerar uso legítimo la traducción a idiomas oficiales y difusión posterior de obras cuyos titulares de derechos de autor no quieran explotarlas en dicho idioma o no lo hayan hecho en tiempo razonable.
- Considerar uso legítimo la adaptación de obras para su uso y disfrute por parte de personas con diversidad funcional, cuando los titulares de derechos de autor no quieran explotarlas en tales formatos.
- Considerar uso legítimo la actividad normal de préstamo y divulgación de las bibliotecas, archivos, museos e instituciones análogas.
- Creación de una radio enfocada en los bienes y servicios culturales ecuatorianos y latinoamericanos y, en particular, en aquellos que se encuadren bajo las características de la cultura libre, así como la promoción de contenidos culturales con estas características en los medios de comunicación.

- Asimismo, es fundamental fortalecer los programas públicos o con apoyo público en la formación y la investigación. De manera específica:
 - Desarrollar programas específicos de formación para los agentes culturales en materias de gestión, licenciamiento, promoción, etc., de manera que puedan incrementar sus posibilidades de profesionalización sostenible. Incluir estos contenidos en los programas educativos de grado y posgrado.
 - Incentivar la educación artística, en cuanto a sus contenidos y metodologías creativas, en todas las fases de la educación, con particular atención a la especialización en la educación superior.
 - Fomentar la investigación sobre los distintos sectores culturales a través del sistema de becas, acceso a información y materiales especializados, así como incremento de la circulación y transferencia de los resultados. En especial, instaurar programas de investigación en cultura libre y modelos de negocio asociados a la ESCCA dentro de la Universidad de las Artes de Guayaquil.
 - Dentro de estas nuevas instituciones académicas, establecer estándares de calidad para la validación de los conocimientos informales y experiencias profesionales de los y las trabajadoras de la cultura, a fin de poder incrementar sus posibilidades de profesionalización sostenible.

6.2. Medidas para favorecer la sostenibilidad

Como se ha mostrado, la existencia de un ecosistema biosocial sostenible es una condición indispensable para el desarrollo de todos los sectores de la economía social del conocimiento. Ello implica un esfuerzo sistémico por parte del Estado y de la sociedad civil en la promoción de políticas sociales, educativas, de salud y de seguridad en todas las áreas pero tiene

ciertas especificidades en el ámbito de la generación de bienes y servicios culturales.

Se recomienda establecer los medios regulativos y políticos para mejorar la situación material de los distintos agentes participantes en toda la cadena de producción cultural; lo que incluye la protección de unas condiciones de trabajo dignas, acceso a seguridad social y jubilación y unos regímenes fiscales y de acceso a la financiación coherentes con las características de sus mercados de trabajo. Asimismo se recomienda el desarrollo de políticas públicas que favorezcan la efectividad de los distintos medios y modelos de financiación delimitados en el documento.

Se recomienda realizar una apuesta fuerte desde las instituciones por las infraestructuras físicas y sociales donde poder desarrollar ecosistemas de participación, creación y circulación de contenidos y servicios:

- Asegurar la creación y mantenimiento de una red suficiente y asequible de conectividad a Internet. Ésta es decisiva para establecer las redes de colaboración y circulación de los bienes y servicios culturales⁸².
- Promover la red de museos, bibliotecas y archivos para la recuperación y circulación de bienes y servicios culturales, con especial atención a los generados bajo características de cultura libre, igualdad social e inserción en la economía social.
- Recuperar espacios ciudadanos (urbanos y rurales) para su uso como laboratorios y talleres de gestación y exhibición de proyectos culturales orientados a dar soluciones a problemas de la comunidad.

Para estabilizar ciertos medios de profesionalización de los/as agentes culturales en condiciones dignas, es indispensable desarrollar estrategias, por su parte y por las instituciones públicas, consistentes con las condiciones de los mercados culturales y las oportunidades de obtención de renta en

⁸² Pueden ampliarse las recomendaciones a este respecto desde el proyecto Buen Conocer / FLOK Society en Torres y Vila-Viñas (2015).

cada sector. En este sentido, se propone incrementar la producción de conocimiento sobre el sector. En concreto:

- Estudiar con profundidad la posición del ámbito cultural en relación con el contexto macroeconómico del país y la región, con especial interés en la situación de cada sector y sus trabajadores/as.
- En concreto, desarrollar una cuenta satélite de cultura para Ecuador, a fin de estandarizar e incrementar su impacto sobre la economía del conocimiento.
- Realizar un mapeo convenientemente informado y documentado de la generación de proyectos culturales en el país. Incluir un apartado específico de aquellos enmarcados bajo las características de la cultura libre y de los desarrollos concretos de las prácticas originarias, tradicionales y del procomún en el ámbito cultural.
- Incidir en las líneas de investigación y formación señaladas arriba.
- Adoptar estas investigaciones como sustrato del diseño de una política pública basada en evidencias.

6.3. Medidas relacionadas con el ecosistema institucional de la cultura

Resulta imposible diseñar una transición en el sector cultural sin considerar el liderazgo del Estado en este proceso y la responsabilidad que ello implica. En cuanto a las funciones y medidas desde las instituciones públicas en general, se recomienda:

Desde la perspectiva de su capacidad de financiación:

- Incrementar la financiación pública sobre proyectos culturales a corto y largo plazo, desarrollando líneas específicas de financiación para proyectos que se encuadren en las características definidas de cultura libre, de igualdad e inserción en la economía social y en función de la categoría del agente productor (emergente, consagrado, etc.).

- Fomentar la inversión del sector privado y de las propias comunidades en estos proyectos culturales, reconociendo como factores prioritarios la actualización de las características definidas de cultura libre, de igualdad social y/o de inserción en la economía social.
- Regular e incentivar para ello instrumentos de *crowdfunding* o financiación ciudadana.
- Regular e incentivar también instrumentos de mecenazgo.
- Establecer medidas de gasto fiscal e inversión pública destinada a favorecer la producción cultural, de manera específica la encuadrada bajo las condiciones de cultura libre, igualdad social y economía social.

Desde la perspectiva del alcance de su acción, se recomienda incidir en dos movimientos:

- La descentralización de las competencias en materia cultural. Esto permitiría una mayor inserción de las comunidades e instituciones locales en estos asuntos y una declinación más situada del contenido de las producciones culturales.
- La internacionalización de la producción cultural respecto a otros Estados de la región en situaciones análogas para el sector, destinadas a crear un mercado interno entre estos Estados latinoamericanos y del Caribe que permita aumentar las exportaciones e importaciones entre ellos. Esto incluye el diseño de un plan de difusión internacional de la producción cultural ecuatoriana.
- Creación de órganos o refuerzo de los ya dedicados al control de prácticas contrarias a la competitividad en el ámbito de la producción cultural.

Amén de lo relevante de la posición del Estado en esta transformación, no puede constituirse un sector cultural en la ESCCA sin ampliar la base de su participación e incorporar a las comunidades a la propia gestión y desarro-

llo de estas actividades en todas las fases del ciclo de generación y valoración de la cultura. A este respecto, se recomienda:

- Constituir al conjunto de instituciones públicas dedicadas a la cultura en un ámbito principal de innovación institucional en la incorporación de los criterios de transparencia, datos abiertos y participación a través de medios presenciales y telemáticos.
- En concreto, diseñar e implementar la nueva Ley de Cultura en diálogo constante y coordinación con los distintos actores culturales.
- Crear, en el ámbito del Ministerio de Cultura, una institución pública especializada en el fomento de la cultura libre y en la participación social dentro de los procesos de producción cultural.
- Incorporar mecanismos de cogestión y de corresponsabilidad entre las instituciones públicas, los agentes culturales encargados de los proyectos y sus comunidades, así como con las propias comunidades de usuarios, en todas las fases del proceso de producción de bienes y servicios culturales.
- Por ejemplo, hacer una previa definición, desde las comunidades en el territorio y las comunidades de usuarios, de sus necesidades, con el objetivo de trasladarlas a las convocatorias de los distintos tipos de concursos culturales, de modo que las necesidades culturales se articulen con las proposiciones de los y las profesionales.

7. REFERENCIAS

- Araya, D. (2014). Open and Free Culture (v.0.1) Documento FLOK de política pública 1.3. IAEN. Recuperado a partir de <https://flocksociety.com/text/MN4fmGV6UdP/view/>.
- Barandiaran, X. E., Araya, D., & Vila-Viñas, D. (2015). Ciencia: investigación participativa, colaborativa y abierta. En D. Vila-Viñas & X. E. Barandiaran (Eds.), *Buen Conocer - FLOK Society. Modelos sostenibles y políticas públicas para una economía social del conocimiento común y abierto en el Ecuador*. Quito: IAEN - CIESPAL. Recuperado a partir de <http://book.flocksociety.org/ec/1/1-2-ciencia-investigacion-colaborativa-participativa-y-abierta>.
- Barthes, R. (1967). *La muerte de un autor. El susurro del lenguaje*. (C. Fernández, Trad.).

Barcelona: Paidós.

- Barthes, R. (1993). *El placer del texto*. (N. Rosa y O. Terán, Trads.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Berardi, F. [Bifo]. (2003a). *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. (M. Aguilar y P. Amigot, Trads.). Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado a partir de <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/La%20f%C3%A1brica%20de%20la%20infelicidad-Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>.
- Berardi, F. [Bifo]. (2003b, agosto 19). Entropía Social y Recombinación. Recuperado a partir de <http://argentina.indymedia.org/news/2003/08/127346.php>.
- BOD, Burns Owen Partnership Consulting. (2010). *Guía práctica para mapear las industrias creativas*. London: British Council. Recuperado a partir de <http://www.odai.org/biblioteca/biblioteca1/22.pdf>.
- Botero, C., Osorio, M., y Sáenz, P. (2014). Probables retos en el camino de construcción de una Cultura Libre. , Fundación Karisma. *Buen Conocer / FLOK Society*. Recuperado a partir de <https://flokociety.co-ment.com/text/LLNkWVq3Ced/view/>.
- Boutang, Y. M. (2011). *Cognitive Capitalism*. Oxford: Polity Press.
- Buitrago, F., y Duque, I. (2013). *La economía naranja*. BID, Aguilar. Recuperado a partir de <http://publications.iadb.org/bitstream/handle/11319/3659/La%20economia%20naranja%3a%20Una%20oportunidad%20infinita.pdf;jsessionid=07011640795876C1DC1228981FA2C52F?sequence=4>.
- Busaniche, B. (2010). El ejercicio de los derechos culturales en el marco de los monopolios del derecho de autor. Recuperado a partir de <http://www.vialibre.org.ar/2010/10/11/el-ejercicio-de-los-derechos-culturales-en-el-marco-de-los-monopolios-del-derecho-de-autor/>.
- ComScore. (2013). *Futuro digital latinoamerica 2013*. Recuperado a partir de <http://es.slideshare.net/MercadoNegroAD/futuro-digital-latinoamerica-2013>.
- Crespo, J. M., y Vila-Viñas, D. (2015). Comunidades: Saberes y conocimientos originarios, tradicionales y populares. En D. Vila-Viñas y X. E. Barandiaran (Eds.), *Buen Conocer / FLOK Society. Modelos sostenibles y políticas públicas para una economía social del conocimiento común y abierto en el Ecuador*. Recuperado a partir de <http://book.flokociety.org/ec/3/3-2-comunidades-saberes-y-conocimientos-originarios-tradicionales-y-populares>.
- Cunningham, S. (2001). From cultural to creative industries, theory, industry and policy implications. *Culturelink, Special Issue*, 19–32.
- Dafermos, G. (2015). Fabricación: diseño abierto y fabricación distribuida. En D. Vila-Viñas & X. E. Barandiaran (Eds.), *Buen Conocer - FLOK Society. Modelos sostenibles y políticas públicas para una economía social del conocimiento común y abierto en el Ecuador*. Quito: IAEN - CIESPAL. Recuperado a partir de <http://book.flokociety.org/ec/2/2-3-fabricacion-diseno-abierto-y-fabricacion-distribuida>
- De Nicola, A., Vecchi, B., y G, R. (2008). Contra la clase creativa. En TRANSFORM (Ed.), *Producción cultural y prácticas instituyentes* (pp. 43-55). Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado a partir de <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>.
- Díaz, R. (2014, mayo). *Orientar el cambio de la matriz productiva hacia una economía social del conocimiento*. Conferencia presentada en Seminarios Amawta, IAEN.
- Durkheim, E. (1912). *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Colofón.
- Eraso, S. (2014, marzo 13). El derecho a la cultura como bien común (2). Recuperado a

partir de <https://santieraso.wordpress.com/2014/03/13/el-derecho-a-la-cultura-como-bien-comun-2/>.

- Flew, T. (2002). Beyond ad hocery: Defining Creative Industries. En *The Second International Conference on Cultural Policy Research* (pp. 23-26). January, Wellington, New Zealand. Recuperado a partir de <http://eprints.qut.edu.au/256/>.
- Florida, R. (2010). *La Clase Creativa: La transformación de la cultura, del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Foucault, M. (1969). *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura*. (A. Gabilondo, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Colegio de Francia*. (H. Pons, Ed.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Free Culture Forum. (2010a). *Carta para la Innovación, la Creatividad y el Acceso al Conocimiento. Los derechos de ciudadanos y artistas en la era digital*. Barcelona. Recuperado a partir de <http://fcforum.net/files/Carta-larga-2.0.1.pdf>.
- Free Culture Forum. (2010b). *Manual de uso para la creatividad sostenible en la era digital*. Barcelona. Recuperado a partir de <http://fcforum.net/es/sustainable-models-for-creativity/how-to-manual>.
- Galloway, S., y Dunlop, S. (2007). A critique of definitions of the cultural and creative industries in public policy. *International Journal of Cultural Policy*, 13(1), 17-31.
- Gemetto, J. (2013, octubre 2). Entrevista a Joe Karaganis: La piratería llena el espacio no satisfecho por el mercado legal de cultura. Recuperado a partir de <http://www.articaonline.com/2013/10/entrevista-a-joe-karaganis-la-pirateria-llena-el-espacio-no-satisfecho-por-el-mercado-legal-de-cultura-encirc13/>.
- goteo.org. (2012, diciembre 2). Bien(es) común(es) = Bien social de código abierto. Recuperado a partir de http://www.eldiario.es/colaboratorio/bien_comun-procomun-tercer_sector_6_78452192.html.
- Gutiérrez, B. (2012, julio 16). El pasado 2.0 de la América prehispánica. *Yorokobu*. Recuperado a partir de <http://www.yorokobu.es/el-pasado-2-0-de-la-america-precolombina-tal-vez-quede-mejor-pre-hispanica/>.
- Hesmondhalgh, D. (2002). *The cultural industries*. London: Sage.
- Hesmondhalgh, D. (2010). User-generated content, free labour and the cultural industries. *Ephemera*, 10(3), 267-284.
- Hesmondhalgh, D., y Pratt, A. C. (2005). Cultural industries and cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 11(1), 1-13.
- Horkheimer, M., y Adorno, T. W. (1945). *Dialéctica de la Ilustración : fragmentos filosóficos*. (J. J. Sánchez, Trad.). Madrid: Trotta.
- Howkins, J. (2001). *The creative economy: How people make money from ideas*. London: Allen Lane.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture*. New York: New York: University Press.
- Johnsen, A., Christensen, R., y Moltke, H. (2007). *Good Copy Bad Copy*. Rosforth. Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch>.
- Karaganis, J. (2012). Kill the Hobbit Subsidies to Save Regular Earth. Recuperado a partir de <http://www.bloombergview.com/articles/2012-12-04/kill-the-hobbit-subsidies-to-save-regular-earth>.
- Kelly, K. (1995). *Out of control*. kk.org. Recuperado a partir de <http://kk.org/books/out-of-control.php>.

- Knowledge Ecology International, (KEI). (2005). Proposal for Treaty of Access to Knowledge (May 10, 2005 Draft) | Knowledge Ecology International. Recuperado, a partir de <http://keionline.org/content/view/235/1>.
- Lévi-Strauss, C. (1993). *Mirar, escuchar, leer*. (E. Calatayud, Trad.). Madrid: Siruela.
- Lima, L., y Ortellado, P. (2013). Da compra de produtos e serviços culturais ao direito de produzir cultura: análise de um paradigma emergente. *Dados*, 56(2). Recuperado a partir de <http://www.scielo.br/scielo.php>.
- Lorey, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En TRANSFORM (Ed.), *Producción cultural y prácticas instituyentes* (pp. 57-77). Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado a partir de <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>.
- MERCOSUR Cultural. (2008). *Nosotros y los Otros: el comercio exterior de bienes culturales en América del Sur*. Venezuela. Recuperado a partir de http://sinca.cultura.gov.ar/sic/comercio/comercio_exterior_sm.pdf.
- Negri, A., y Hardt, M. (2004). *Multitud: Guerra y democracia en la era del imperio*. Madrid: Debate.
- Negroponte, N. (1995). *Being digital, Bits and atoms*. United Kingdom: Vintage Books.
- Nussbaum, M. (1986). *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in*. (G. Tragedy y Philosophy, Eds.). USA: Cambridge University Press.
- Observatorio de Industrias Creativas. (2012). *Anuario de Industrias Creativas Ciudad de Buenos Aires 2011*. Buenos Aires: Ministerio de Desarrollo Económico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Recuperado a partir de <http://oic.mdebuenosaires.gov.ar/contenido/objetos/AnuarioOIC2011.pdf>
- P2P Foundation. (2012). Commoning. Recuperado a partir de <http://p2pfoundation.net/Commoning>.
- Pérez-Bustos, T. (2010). Construyendo espacios de exclusividad: una aproximación etnográfica al papel y la experiencia de mujeres indias y colombianas en las comunidades locales de *software libre*. *Universitas Humanísticas*, 69(69), 115-137.
- Petrizzo, M., y Torres, J. (2015). *Software: Programas libres y de código abierto en la Administración Pública*. En D. Vila-Viñas y X. E. Barandiaran (Eds.), *Buen Conocer / FLOK Society. Modelos sostenibles y políticas públicas para una economía social del conocimiento común y abierto en el Ecuador*. Recuperado a partir de <http://book.floksociety.org/ec/4/4-2-software-programas-libres-y-de-codigo-abierto-en-la-administracion-publica>.
- Ramírez Gallegos, R. (2012). *La vida (buena) como riqueza de los pueblos: hacia una socioecología política del tiempo*.
- Recalculando. (2014). *Informe de gestión 2013*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura. Gobierno de la Nación. Recuperado a partir de http://issuu.com/recalculando/docs/info_gestion.
- Restrepo, R. (2014). Proyecto de Regulación Socio Arte: Bono de Libertad. Documento de política pública 1.3.2. En *Buen Conocer / FLOK Society*. Quito: IAEN. Recuperado a partir de <https://floksociety.co-ment.com/text/dusSczTcSRf/view/>.
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura: discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado a partir de <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Emprendizajes%20en%20cultura-TdS.pdf>.

- Rowan, J. (2014). La cultura como problema: Ni Arnold ni Florida. Reflexiones acerca del devenir de las políticas culturales tras la crisis. *Observatorio Cultural*, 23(1). Recuperado a partir de <http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/2-articulo-1/la-cultura-como-problema-ni-arnold-ni-florida-reflexiones-acerca-del-devenir-de-las-politicas-culturales-tras-la-crisis/>.
- Sanllorenti, A. M., & Pelaya, L. (2010). Las amenazas a la misión de las Bibliotecas y la legislación de derecho de autor en Argentina. En B. Busaniche (Ed.), *Argentina copyleft: la crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura*. Villa Allende: Fundación Heinrich Böll, Cono Sur, Fundación Vía Libre. Recuperado a partir de <http://vialibre.org.ar/arcopy.pdf>.
- Santos, B. d. S. (2009). *Una epistemología del Sur*. CLACSO y Siglo XXI. México: CLACSO; Siglo XXI.
- Santos, B. d. S. (2010a). *Descolonizar el Saber, Reinventar el Poder*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Santos, B. d. S. (2010b). La difícil construcción de la plurinacionalidad. En SENPLADES, IAEN, y MCP (Eds.), *Los nuevos retos de América Latina: socialismo y sumak kawsay* (pp. 149–54). Quito: SENPLADES.
- Schulze, H., y Mochalski, K. (2009). *Internet Study 2008/2009* (No. 37) (pp.351–362).
- SENPLADES. (2013). *Plan Nacional del Buen Vivir*. Ecuador: Gobierno de la República del Ecuador. Recuperado a partir de <http://www.buenvivir.gob.ec/>.
- Shaver, L. (2014). Copyright and Inequality. *Washington University Law Review*, 92, 117.
- S.I.C.L.A. (2011). *Atlas de infraestructura cultura de Ecuador, en el contexto del Sistema de Información Cultural de las Américas (SICLA)*. BID. Recuperado a partir de http://www.sicla.org/pdfs/atlas_ec.pdf.
- Siwek, S. E. (2013). *Copyright Industries in the U.S. Economy. The 2013 Report*. Washington D.C.: International Intellectual Property Alliance. Recuperado a partir de http://www.iipa.com/pdf/2013_Copyright_Industries_Full_Report.PDF.
- Stobart, H. (2012). Bolivia. En J. Karaganis (Ed.), *Media Piracy in Emerging Economies* (pp. 327-338.). Social Science Research Council. Recuperado a partir de <http://piracy.americanassembly.org/wp-content/uploads/2011/08/MPEE-PDF-7-Bolivia.pdf>.
- Teleread. (2007, enero 30). Jamendo: A business model that works! (Maybe). Recuperado a partir de <http://www.teleread.com/net-related-tooks-from-search-engines-to-blogware/jamendo-a-business-model-that-works/>.
- Toffler, A. (1980). *The Third Wave*. New York: Bantam Books.
- Torres, J., y Vila-Viñas, D. (2014). Conectividad: Accesibilidad, soberanía y autogestión de las infraestructuras de comunicación. En D. Vila-Viñas y X. E. Barandiaran (Eds.), *Buen Conocer / FLOK Society. Modelos sostenibles y políticas públicas para una economía social del conocimiento común y abierto en el Ecuador*. Recuperado a partir de <http://book.floksociety.org/ec/4/4-3-conectividad-acceso-soberania-y-autogestion-de-infraestructuras-de-comunicacion/>.
- Turino, C. (2011). *Cultura viva comunitaria: la política del bien común*. Buenos Aires: Centro Cultural Comunitario Crear vale la pena. Recuperado a partir de <http://www.crearvalelapena.org.ar/wp-content/uploads/Puntos-de-Cultura-Brasil-Celio-Turino-2011.pdf>.
- Tylor, E. . (1871). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and. Custom*, Charleston: S.

- U.N.C.T.A.D. (2008). *Creative economy*. Geneva: UNCTAD. Recuperado a partir de http://unctad.org/es/Docs/ditc20082cer_en.pdf.
- U.N.C.T.A.D. (2010). *Creative economy: a feasible development option*. Geneva: UNCTAD. Recuperado a partir de <http://www.unctad.org/Templates/webflyer.asp?docid=14229&intItemID=5106&lang=1>.
- U.N.E.S.C.O. (2005, octubre 20). Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales. Recuperado a partir de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID.
- U.N.E.S.C.O. (2009). *Measuring the economic contribution of cultural industries: A review and assessment of current methodological approaches*. UNESCO. Recuperado a partir de <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/FCS-handbook-1-economic-contribution-culture-en-web.pdf>.
- Vega, P. de la, y Gescultura. (2011). La Botica de Proyectos: una estrategia para la mediación y gestión múltiple. II Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía.
- Vercellone, C. (2007). From Formal Subsumption to General Intellect: Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism. *Historical Materialism*, 15(1), 13–36. Recuperado a partir de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00263661/document>.
- Vila-Viñas, D. (2012). *El gobierno de la infancia: Análisis socio-jurídico del control y de las políticas de infancia contemporáneas*. Universidad de Zaragoza, Zaragoza. Recuperado a partir de <http://zaguan.unizar.es/record/9585/files/TESIS-2012-098.pdf>.
- Vila-Viñas, D., Araya, D., & Bouchard, P. (2015). Educación: recursos educativos abiertos. En D. Vila-Viñas & X. E. Barandiaran (Eds.), *Buen Conocer - FLOK Society. Modelos sostenibles y políticas públicas para una economía social del conocimiento común y abierto en el Ecuador*. Quito: IAEN - CIESPAL. Recuperado a partir de <http://book.floksociety.org/ec/1/1-1-educacion-recursos-educativos-abiertos>.
- Wikimedia, A. (2014). La cuestión de género en el mundo digital. Wikipedia y otras comunidades. En *Conferencia wikigénero*. Recuperado a partir de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/La_cuesti%C3%B3n_de_g%C3%A9nero_en_el_mundo_digital._Wikipedia_y_otras_comunidades..pdf.
- Wikipedia. (2013). Tecnobrega. Recuperado a partir de <http://es.wikipedia.org/wiki/Tecnobrega>.
- YP Productions. (2009). *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*. Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado a partir de <http://www.traficantes.net/libros/innovacion-en-cultura>.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zemos98. (2011). *Código Fuente: la remezcla. 10º festival Zemos98*. Sevilla: Zemos98. Recuperado a partir de http://publicaciones.zemos98.org/IMG/pdf/pdf_codigo_fuente-la_remezcla.pdf.
- Zona CoWorking. (2014). *¿Qué es co-working?* Revista online sobre coworking y emprendimiento. Recuperado a partir de <http://www.zonacoworking.es/que-es-coworking/>.