

**AUTOR**

Jorge Fernández de León.

**ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL**

Experto en Políticas Culturales.

**TÍTULO**

¿Para qué sirve la longitud del brazo? Una aproximación al origen de las políticas culturales en el mundo anglosajón.

**CORREO-E**

jorgefleon.fernandezlen0@gmail.com

**RESUMEN**

Este artículo intenta profundizar en el concepto de *arm's length* o principio de independencia de las instituciones artísticas frente a los Gobiernos que rige las políticas culturales en el mundo anglosajón. Para ello, se insiste en el estudio del origen reciente de su historia, muy especialmente ligada al nacimiento del capitalismo financiero de comienzos del siglo XX en los Estados Unidos.

**PALABRAS CLAVE**

*Arm's Length; países anglosajones; gestión cultural; independencia.*

**AUTHOR**

Jorge Fernández de León.

**PROFESSIONAL AFFILIATION**

Experto en Políticas Culturales.

**TITLE**

*Why 'arm's length'? Examining the origins of Anglosaxon cultural policies.*

**E-MAIL**

jorgefleon.fernandezlen0@gmail.com

**ABSTRACT**

*This article aims to develop the concept of arm's length or the principle of independence of artistic institutions from governments who govern cultural policies in the Anglo-Saxon world. To do this, emphasis is placed on the study of the recent birth of its history, and its particular link to the birth of financial capitalism at the start of the 20th century in the United States.*

**KEYWORDS**

*Arm's Length; Anglo-Saxon countries; cultural management; independence.*

Fecha de envío: 08/12/2017

Fecha de aceptación: 14/12/2017

<http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.12>

# ¿Para qué sirve la longitud del brazo? Una aproximación al origen de las políticas culturales en el mundo anglosajón

Jorge Fernández de León

173

**L**as políticas culturales en el mundo anglosajón, regidas por el denominado genéricamente *arm's lenght* o principio de independencia de las instituciones artísticas frente a los Gobiernos, se han considerado con frecuencia como el factor de identidad de una de las dos grandes tendencias en materia de políticas públicas en el mundo. Son además, parte fundamental de una de las áreas estratégicas de la acción de las políticas internacionales de los países (englobadas en el denominado *soft power*, o poder blando<sup>1</sup>, un concepto recién incorporado incluso por las autoridades chinas a su estrategia de gobierno).

El concepto ha sido largamente estudiado y descrito en numerosas investigaciones académicas, unos de cuyos trabajos seminales utilizaremos como guía a continuación<sup>2</sup>. No es pues este, ni por su dimensión ni por su marco, el lugar para profundizar en el carácter y la función del mecanismo, ni mucho menos para explicar en detalle la construcción ideológica que lo sostiene, aunque avancemos algunas conclusiones en el texto. En este artículo no obstante intentaremos acercarnos al origen reciente de su historia, muy especialmente ligada al nacimiento del capitalismo financiero de

comienzos del siglo XX en los Estados Unidos. Un proceso que llegará a Europa no solo a través del mundo anglosajón sino también vía Francia y como consecuencia de los intereses expansivos de los grandes industriales norteamericanos que, tras la intervención de su país en la Primera Guerra Mundial, buscan expandir sus mercados e influencia. Además, haremos mención de algunas de sus características, su influencia y diferencia con otras formas de gobierno de la cultura, subrayando las contradicciones entre el enunciado de las políticas y las prácticas históricas de los países que las abanderan.

Y lo hacemos tratando de incorporar también, de forma brevíssima, un apunte sobre un punto de vista no habitual en los artículos en torno a las políticas culturales: la relación entre las políticas reales desarrolladas y su incidencia en los cambios sociales, especialmente en aquel al que muchas de estas políticas hacen mención en sus declaraciones de principios: el de la reducción de las desigualdades. Porque ¿qué función cumplen en el discurso ideológico las políticas de acceso sino la de formar parte de los útiles para el cambio social? Y ese cambio, o busca la reducción de la fractura social entre la riqueza y la pobreza, o se convierte en garante de una cada vez mayor distancia entre quienes adquieren distin-

ción y valores culturales a través de sus recursos económicos y quienes están condenados a la exclusión, al carecer de ellos.

El ámbito territorial de las políticas del *arm's length* se extiende no solo a los países de hablar inglesa en su mayoría (Gran Bretaña, Irlanda, Estados Unidos, Australia, Nueva Zelanda, Canadá...) sino que alcanza en mayor o menor grado a las políticas de Suecia, Noruega, Dinamarca o Finlandia, extendiendo sus formas de representación a las administraciones y las leyes de estados asiáticos, africanos y latinos. La utilización de las Agencias, los Consejos de las Artes y demás organismos, pretendidamente independientes de los gobiernos de estados y regiones, forma parte de la realidad o de la agenda del debate cultural en la mayoría de los países del mundo. Pero nos centraremos en los casos estadounidense y británico, por su relevancia indiscutible.

La mayoría de los comentaristas que han trabajado en el análisis de la verdadera aplicación de esta idea, entre ellos el profesor P. Mangset<sup>3</sup>, consideran que el mecanismo es, sobre todo, un instrumento que puede mejorar la autonomía artística, y que como tal ha sido utilizado no solo en los países citados párrafos atrás, sino en otros como Francia, cuyas estrategias culturales parecen muy lejanas al principio del *arm's length*. Así pues examinan cómo, en virtud de las tradiciones políticas nacionales, viene utilizándose de maneras muy distintas y respondiendo muchas veces a meros recursos retóricos, más que a verdaderas prácticas de gestión pública.

Empecemos por el nombre mismo que define a estas políticas, y que Chartrand y McCaughey, hace casi tres décadas, identificaban con la idea de “principio de independencia”. No está de más señalar que este término es utilizado también en el mundo del comercio internacional para denominar al principio de plena competencia (*Arm's Length*)<sup>4</sup> una fórmula que se aplica, en un mercado competitivo, a la no posibilidad de ganancias extraordinarias por medio del arbitraje, por lo cual, una persona o empresa no pueden obtener sus ganancias con la usura, comprando un producto barato y vendiéndolo mucho más caro. Hay pues una cierta voluntad ética weberiana en su sentido. Pero ese origen compartido no es inocente.

En 1989, y en un trabajo colectivo titulado “¿Quién ha de pagar por las Artes? La búsqueda internacional de modelos de apoyo” coordinado por M. C. Cummings y J. Mark Davidson Schuster, los investigadores universitarios Harry Hillman Chartrand y Claire McCaughey publicaban su trabajo “El principio de independencia (*Arm's length*) y las Artes: una perspectiva internacional -pasado, presente y futuro”.

En el caso de la cultura, los autores establecen la bien conocida división de las cuatro variantes del papel del Estado en la gestión de los recursos públicos de la cultura: Facilitador, Patrono, Arquitecto e Ingeniero.

Como es de sobra sabido, en el mundo anglosajón el término “artes” se identifica de forma genérica con lo que nosotros llamamos “cultura”. En ese texto, aún hoy considerado de referencia, se hacen una serie de afirmaciones que, pese a su carácter genérico, siguen marcando buena parte del análisis de las políticas culturales en el mundo. Tratemos de resumirlo. Tras la introducción el texto comienza así:

(...) “La práctica del *Arm's Length* es un principio de política pública aplicado en las leyes, las políticas y la economía de la mayoría de las sociedades occidentales. El principio está implícito en la separación constitucional de poderes entre las ramas ejecutiva, legislativa y judicial del gobierno. El principio está también representado en la división de poderes entre agencias en los estados federales. En Canadá, por ejemplo, son las provincias y no el gobierno federal quienes tienen la responsabilidad constitucional respecto a la educación. Sin embargo, la representación internacional de los intereses educativos canadienses se articula a través de una institución independiente, la Comisión Nacional para la UNESCO, administra-

da por el Consejo de Canadá. Una solución parecida ha sido adoptada por otros estados federales como la Republica Federal Alemana, Suiza y Yugoslavia”. (...) El principio del *arm's length* se aplica también en muchos países occidentales en las relaciones entre los gobiernos y los medios de comunicación (...)”, con el fin de asegurar la libertad de pensamiento y opinión con las limitaciones contenidas en cada formativa legal nacional o internacional”.

En el artículo se señala también cómo este principio se aplica, además de en las políticas culturales, en distintos campos de las políticas públicas en los que se producen evidentes conflictos de interés, especialmente en el campo de la gestión de los compromisos financieros de los responsables políticos que, durante sus períodos de servicio público, pasan a depender de un organismo externo experto que gestiona con independencia y prudencia esos recursos, hasta el fin de los mandatos de las personas afectadas.

En el caso de la cultura, los autores establecen la bien conocida división de las cuatro variantes del papel del Estado en la gestión de los recursos públicos de la cultura: Facilitador, Patrono, Arquitecto e Ingeniero. Recordemos brevemente las características de cada una de ellas y las políticas de los países que mejor las representan.

En el Estado Ingeniero, éste posee los medios para la producción artística, subvenciona la creación que se ajusta a estándares de excelencia política, con comisarios políticos que determinan los procesos y controlan el arte oficial, o a estándares económicos y comerciales al servicio del Estado. Su ejemplo sería el período estalinista de la Unión Soviética, un ejemplo que, como agudamente señala Boris Groys<sup>5</sup>, tiene una mayor complejidad y requiere un estudio mucho más detallado. Este modelo no tiene hoy referentes internacionales claros.

El modelo del Estado Arquitecto, que también tuvo su presencia en la política de la URSS entre 1917 y 1932, articula sus políticas culturales a través de un Ministerio de Cultura o departamento similar que, a través de la burocracia, gestiona recursos para la promoción de la creación y de las artes. Chartrand y McCaughey identifican este modelo con los de países como Holanda o Francia, con una política de consolidación de ayudas a la creación que permiten a los artistas una estabilidad profesional que no depende principalmente de su éxito comercial. La percepción de estos autores es la de que su mayor debilidad es la de no haber demostrado ser capaz de generar mayores flujos de creati-

vidad individual y de bienestar colectivo en ninguna de sus experiencias.

Gran Bretaña sería el mejor ejemplo del Estado Patrón. A través de organizaciones públicas pero separadas del aparato burocrático del Estado. Un conjunto de Patronos, nombrados por la administración pública, gestionan con sus propios criterios los recursos públicos que se ponen en sus manos. Ese el principio que en el mundo de las políticas artísticas conocemos como el *arm's length*, en el que los respectivos Gobiernos no toman decisiones directas en cuanto al reparto de los fondos destinados a la cultura. Como veremos más adelante, la implantación definitiva de este modelo de estado patrono, a través de la creación del Comité para la Educación, la Música y las Artes (CEMA) y de su conversión posterior en el Arts Council of Great Britain (ACGB), dirigido por John Maynard Keynes, tuvo su origen en buena parte gracias a uno de los grandes patronos del Estado Facilitador, el norteamericano E. Harkness<sup>6</sup>.

### **La privatización de las Musas**

El Estado Facilitador implica una actividad mínima de los gobiernos en la promoción o cuidado de las artes y la cultura. Pone en manos de los organismos privados, personas y corporaciones, la generación de recursos para el sector, eso sí, a cambio de un sistema generoso de exenciones fiscales que facilitan que sean los individuos, a título particular y conforme a sus gustos, quienes decidan qué y cómo se ha de financiar. La cultura es pues una mercancía a disposición de las élites económicas para financiar sus intereses de evasión y, al tiempo, garantizar el control de los procesos de formación de la distinción, conforme a la definición de Bourdieu<sup>7</sup>. Procesos en los que capital cultural y capital económico se unen para consolidar posiciones de clase.

Los Estados Unidos de América son el ejemplo más evidente de este fenómeno. Y sus políticas culturales públicas, en el ámbito nacional, son buena muestra de ello. Vamos a detenernos de forma especial en su historia a lo largo del siglo pasado, para entender mejor el origen de las actuales políticas y sus vínculos con el desarrollo del *arm's length*.

La voluntad de democracia cultural se va enunciando en el país desde fines del siglo XIX en un contexto que, como señala J. Dachler<sup>8</sup>, el autor reconocido como introductor del término en EEUU, se reclamaba ya hace un siglo para preservar los patrimonios múltiples de la mezcla de culturas que hibridó el primer espíritu democrático estadounidense y que, según el autor, habría de añadirse a las demandas de

democracia económica y política. Pero frente al pluralismo cultural nacía el Ku Klux Klan<sup>9</sup>, frente a la diversidad aparece la idea conservadora del crisol, la fusión de esa multiculturalidad evidente en una artificiosa mezcla que elimina toda diferencia para crear una cultura común inventada, al gusto, entre otros, de los que la historia denomina alternativamente, según las perspectivas, como *Robber Barons* o *Industrial Statesmen*, Barones Ladrones o Industriales de Estado.

La historia de esta construcción cultural y del nacimiento del modelo del *arm's lenght*, está, desde sus orígenes, conectada además con los intereses que el colectivo de los más ricos, que se va articulando en torno a grupos de presión sobre el Congreso norteamericano, para que, en el marco de la consolidación de la primera financiarización de la economía (el origen del *crash* del 29), buscando soluciones para mejor resguardar sus beneficios (desgravaciones sobre operaciones con acciones o bonos, etc.), se amplíen las deducciones fiscales por donaciones corporativas a las donaciones individuales de los grandes patronos de la industria.

Porque fueron esos gigantes corporativos, con Dale Carnegie y John D. Rockefeller a la cabeza, quienes incluyeron tras sucesivos esfuerzos, primero en las normativas fiscales de fines del siglo XIX para sus empresas y definitivamente en la *War Income Tax Revenue Act*, la Ley Fiscal de 1917<sup>10</sup> las deducciones de impuestos personales para quienes contribuyeran a obras de caridad. Así fue como se institucionalizó por un lado la primacía del sector privado en materia de políticas culturales y, por otro, la equiparación de la cultura al ámbito de lo caritativo y por tanto gracieble.

Dale Carnegie es el principal promotor de la primera gran ola de Fundaciones sin fines de lucro, creando entre 1905 y 1911 tres: la Fundación para el Desarrollo de la Educación, el Fondo para la Paz Internacional y la Corporación Carnegie de Nueva York. Tras él, el norteamericano más rico del momento, John D. Rockefeller, pasaría de interesarse en donar fondos para las instituciones educativas, religiosas y sanitarias, sin dejar nunca su interés por estos campos del saber y el negocio (la producción y privatización del conocimiento), a participar más activamente en las instituciones culturales. Un paso más en el modelo liberal, motor de la economía productiva del capitalismo.

En su estudio histórico en torno a las Organizaciones filantrópicas, Asociaciones de voluntariado y Organizaciones sin fines de lucro en los Estados Unidos (1.600-2.000), Peter Dobkin Hall<sup>11</sup> señala que esta compleja red de redes puede explicarse solo "... en términos de procesos de desarrollo y cambio continuos y en marcha. (...) Porque tales redes pue-

den incentivar el comportamiento colectivo (como cuando los emprendedores comprenden los beneficios económicos asociados con la propiedad de estas organizaciones sin fines de lucro o los beneficios fiscales de las donaciones caritativas) a la vez que pudren servir para acelerar procesos de crecimiento y cambio." No es pues casualidad, según este investigador, que el número de entidades sin fines de lucro haya crecido desde las escasamente 13.000 existentes en 1940 al más de millón y medio registradas a principios de este siglo.

Desde entonces, incluso en los momentos de iniciativas culturales singulares como fueron las nacidas bajo el *New Deal*, los recursos principales para la cultura fueron gobernados por los más ricos, Y se destinaron a la atención de sus intereses de clase y grupo: universidades, museos, teatros, hospitales, grandes instituciones que formaban parte de la construcción del prestigio social de quienes se habían enriquecido en el capitalismo salvaje, pero querían ahora construir y constituir su propia esfera de distinción, al tiempo que mantenían el control sobre la producción del conocimiento y su transformación en capital. El usurero se acerca a la ética del protestantismo. Eso también es *arm's lenght*. Y explica bien la ambivalencia del término.

Todo queda pues en manos del donante que dispone de excedentes para la cultura, de sus gustos e intereses. Y con este argumento los recursos para la cultura pública quedan fuera del ámbito de los fondos públicos gestionados por organizaciones estatales, nacionales o locales. Esta privatización de la cultura es, cien años después, el marco en el que se mueve la política del país.

Pero la estrategia de privatización no se para en los Estados Unidos. La aplicación de los excedentes del negocio de los *Robber Barons* se va a extender, en este mismo momento, hasta Europa. Y serán ellos mismos quienes, presionando al Congreso en las sucesivas leyes de impuestos, vayan abriendo camino a las desgravaciones fiscales incluso para la filantropía en Europa, bajo el paraguas de las ayudas a la reconstrucción tras la Primera Guerra Mundial. Una muestra extraordinaria de ese sueño ultraliberal es la financiación de la reconstrucción de Versalles, realizada en buena parte, primero a través de una donación monumental del financiero Rockefeller y más tarde, desde los años 60, a través de varios fondos de exenciones fiscales como la Fundación Versalles<sup>12</sup> o The American Friends of Versailles de Nueva York. Y, como más adelante señalamos, será la fortuna del hijo de uno de los lugartenientes de Rockefeller, Edward S. Harkness, la que establezca a través de una fundación, el Pilgrim Trust, creada en Londres en 1930 con un fondo de 2 millones de libras, el

origen de los instrumentos públicos que iniciarán y establecerán la política del *arm's length*, con una versión adaptada a Europa de la política del *laissez faire*, el liberalismo que predica la separación de la cultura, la educación y la sanidad de las manos del Estado.

Irónicamente, es solo en el momento de la mayor crisis social y económica de la época, la Gran Depresión, cuando el Gobierno norteamericano se implica como nunca había hecho antes en la política cultural. La quiebra de muchas grandes empresas, tras esa primera gran financiarización de la economía, hizo que las instituciones existentes no encontraran ya donantes satisfechos dispuestos a su mantenimiento. Y fue la iniciativa del *New Deal*, la marca política y social del Presidente Roosevelt, la que generó a través de una rama de su WPA (*Works Progress Administration*) una serie de programas culturales en todo el país, englobados bajo la marca *Federal One*<sup>13</sup> que revitalizaron tanto la presencia de la cultura en los presupuestos como la generación de iniciativas locales de todo tipo: el *Writer's Project*, que con más de 6.000 escritores contratados analizaba y legitimaba la presencia de la historia obrera en la cultura del país (*American Guide Series*) y fomentaba la creación de bibliotecas públicas y el interés por la lectura; el *Federal Arts Project*, que entre otras acciones popularizó la realización de murales con participación de las comunidades en su elaboración y la consolidación de los programas de arte público; el *Federal Music Project*, en torno a 16.000 músicos interpretando conciertos para más de tres millones de personas cada semana, creando archivos sonoros, encargando piezas de composición, etc.; y, por último, el *Federal Theatre Project*, que dio empleo en su punto álgido a casi trece mil trabajadores que entre otras muchas actividades y semanalmente, en 31 estados, realizaban mil representaciones semanales para más de un millón de espectadores, muchas de ellas de acceso gratuito.

Se constituyeron también otros dos organismos, la Sección del Tesoro de Bellas Artes y el Catálogo de Registros Históricos, que incrementaron exponencialmente tanto los fondos de registros documentales inventariados como los fondos artísticos de las instituciones federales. Sin duda esta multiplicidad de programas sirvió además para que la popularidad y visibilidad del Presidente Roosevelt alcanzaran cotas que levantaron las críticas de sus oponentes políticos. Y más cuando los resultados de su mandato no resolvían los gravísimos daños de la Depresión.

Así pues este esfuerzo, que revitalizó como nunca la historia y la vida cultural en el país, se encontró con una doble realidad social y política que dio al traste, tras la Se-

gunda Guerra Mundial, con esa vitalidad, llena como era de esperar de diversidad, radicalidad y disenso. Porque, a través de la cultura, comenzaron a llegar a las vidas de millones de personas ideas y visiones del mundo que alteraban la percepción social y reafirmaban las demandas de participación política, ampliando las tensiones laborales y facilitando la reacción de la facción más radical del pensamiento conservador.

Nació así, en 1937, el primer Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC), promovido por el congresista demócrata Dies (seguidor del Ku Klux Klan) para criticar la acción del Gobierno y el uso de los recursos y subvenciones para la prensa; este fue el camino elegido, diez años después, por los numerosos radicales de derecha para reactivar el Comité, e iniciar con su investigación sobre la industria cinematográfica de Hollywood la caza de brujas, una acción que pretendía en apariencia denunciar una supuesta ocupación comunista de la vida cultural nacida del *New Deal*, tras la llegada a EEUU de numerosas personas del mundo intelectual europeo, huyendo del nazismo. Y en esa tesitura, las acciones para la participación pública en el gobierno de las artes y la cultura siguen en manos privadas desde entonces hasta ahora mismo.

La privatización de la gestión de la cultura y de sus contenidos, frente a las políticas de acceso y de derechos culturales defendidas por las instituciones culturales internacionales como UNESCO y las Naciones Unidas, tiene en el caso de los EE.UU. el ejemplo perfecto de un proceso que se enmarca, especialmente en el último medio siglo, en el debate entre el dominio de la economía sobre las políticas públicas o su contrario y, en último término, en los límites del Estado de Bienestar y el papel de lo público en su reforzamiento o destrucción. Los recursos que el gobierno estadounidense dedica a la cultura son en cualquier caso más simbólicos que eficaces, si tenemos en cuenta que en sus mejores momentos los presupuestos del National Endowment for the Arts (NEA)<sup>14</sup>, la agencia pública encargada de la promoción de la cultura creada en 1965, no llegaron a los 176 millones de dólares y que en la actualidad (2017) cuentan con menos de ciento cincuenta<sup>15</sup>.

Baste, para sintetizar la larga y compleja historia de las políticas culturales U.S.A. la comparación que, ya en 1978 establecía Dick Netzer en su libro *The Subsidized Muse*<sup>16</sup> entre las políticas europeas y americanas desde fines de los años 50. En 1965, el año de la creación del NEA, se crea el Ministerio de Cultura, Tiempo Libre y Trabajo Social en Holanda y la Secretaría de Estado de Cultura en Gran Bretaña. Pero mientras en estos dos países europeos el crecimiento de los

modelos de Estado Patrón y Estado Arquitecto ha venido siendo, con sus crisis específicas, un proceso que ha destinado importantísimos recursos a la cultura, en el caso estadounidense, marcado por la preeminencia de los intereses de las élites urbanas, la filantropía institucionalizada y las comunidades empresariales, la idea misma del estado de bienestar, con un gobierno dominante en las grandes decisiones económicas (*Big Government*) que defendía Roosevelt, ha dado paso a un proceso incesante de desmantelamiento del mismo, del que la actual política de D. Trump es buena muestra. Veinte años después del libro de Netzer, los investigadores S. Toepler y A. Zimmer<sup>17</sup> certificaban este proceso imparable. Y hoy mismo, sometido de nuevo a la repetida voluntad de su eliminación por un Presidente republicano<sup>18</sup>, el N.E.A. busca desesperadamente su supervivencia.

### Unas notas sobre el caso británico

Volvamos ahora al *arm's length* y a su historia, valedores y estado. Páginas atrás mencionábamos la creación del Comité para la Educación, la Música y las Artes (CEMA) y de su sucesor, el Arts Council of Great Britain (ACGB), y sus vínculos con la filosofía liberal norteamericana.

Es cierto sin embargo que establecer un paralelo mecánico entre ambas filosofías de las políticas culturales sería injusto, puesto que el origen de las políticas culturales europeas se remonta mucho más allá en el tiempo del momento de la llegada de los fondos y de los modos de financiación estadounidenses al continente. Pero este vínculo entre una y otra visión de la práctica regulatoria y de gestión, seguirá presente en la evolución del sistema productivo y el encaje del las políticas culturales en el marco del gobierno de las cosas, un proceso que, leído desde la teoría del “doble movimiento” del economista Karl Polanyi<sup>19</sup>, implica la constante caída de esas políticas públicas del lado de la economía no regulada. Y explica, desde este punto de vista, que solo podemos sugerir en estas líneas, un papel crecientemente subalterno de la cultura, así como una función de esas políticas en las sociedades desarrolladas que poco o nada afecta a la reducción de las desigualdades, como acreditan recientes estudios del medio<sup>20</sup>.

Tratar siquiera de hacer un resumen detallado y riguroso de la historia de las políticas culturales británicas desde la implantación formal del principio del *arm's length* a las mismas es tarea que excede la ambición de esta nota. La disciplina de los Estudios Culturales<sup>21</sup> nació en Gran Bretaña tal y como hoy la conocemos hacia fines de

los años 50 del pasado siglo y, desde 1964, año de la creación del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS) de Birmingham, se inició una larga tradición de investigación en torno a la relación entre las políticas culturales y el poder. Y son muy numerosos los autores que han estudiado a fondo el fenómeno, sus implicaciones políticas. Citaremos, eso sí, en la breve bibliografía incluida, trabajos y materiales que permiten una aproximación detallada al estudio del proceso, de autores como David Hesmondhalgh (2014), Robert Hewison (2011), Franco Bianchini (2014), Eleonora Belfiore (2009) o Jim McGuigan (2010), que, desde perspectivas críticas, han examinado la historia de la cultura británica tras la Segunda Guerra Mundial. Y, de forma muy especial, hemos elegido seguir el trayecto de estas prácticas buceando en la tesis doctoral del profesor Stephen Hetherington<sup>22</sup>, cuyas líneas maestras aprovechamos en parte para lo que sigue.

La tradición de las políticas culturales vinculadas a una acción decisiva de los gobiernos en Europa no ocurrió, como a veces se apunta, en el pasado lejano. A pesar de que, desde el siglo XVIII, puede rastrearse una acción del gobierno británico en el campo de la cultura, ésta nunca fue una política estructural sino un conjunto de acciones puntuales, incluidas en distintos departamentos del Ejecutivo (un Departamento de Educación, Ciencia y Artes, principalmente) hasta mediados del pasado siglo. Y ni siquiera entonces adquirió un peso específico en las políticas del país, que, hasta hace menos de dos décadas (1998) no creó un Ministerio específico dedicado a la Cultura, los Media y el Deporte (Ministerio que en Francia se había creado ya en 1959).

Porque aunque los primeros pasos para la creación del CEMA se remonten a 1930, por los vínculos familiares del potentado Harkness, que ya habían sido vitales para la consolidación de la Universidad de Exeter<sup>23</sup>, su constitución no tiene lugar hasta 1939, en los inicios de la II Guerra Mundial, una vez consolidado por el Gobierno británico el carácter de Organización Caritativa del Pilgrim Trust y su inclusión entre las beneficiarias de desgravaciones fiscales correspondientes, una organización privada con una preocupación esencial por asuntos de conservación del patrimonio religioso y civil. Su consolidación llegará primero de la mano de Lord Macmillan, primer Director del mismo y, más tarde, con su abandono de cargo y la llegada al mismo de John Maynard Keynes<sup>24</sup>, vivirá un cambio radical en sus objetivos.

Si la voluntad explícita del CEMA, conforme a su dotación fundacional, era la de promover la participación amateur en la música y la escena, ayudando también a los músicos

y artistas profesionales desempleados, así como la de llevar las artes al territorio, desde Gales a Escocia, las ideas de Keynes, miembro prominente del grupo de Bloomsbury, no iban por ese camino. De hecho su visión del trabajo de la institución era al tiempo favorable y muy crítica. Y en cuanto la financiación del Comité perdió la colaboración del Fondo Pilgrim y pasó a ser competencia íntegra del Gobierno británico, Keynes defendió con ahínco dos principios fundamentales: el primero era la separación definitiva del Comité de su potencial dependencia funcional del Gobierno, para convertirse en un organismo independiente (*arm's length*). Y el segundo una profunda transformación de sus objetivos, para convertirse, en palabras atribuidas al propio Keynes, en “más un patrono de las artes que un maestro de las masas”. En voz de Mary Glasgow, una responsable del CEMA, recogida por Hetherington: “Él (Keynes) quería saber porqué el Comité dilapidaba tanto dinero en el trabajo amateur...Eran las calidades lo que importaba y la protección de las compañías profesionales serias, no los conciertos perdidos en salones de pueblo”.

Estos principios marcarían el origen y desarrollo del Arts Council of Great Britain, (ACGB), creado a instancia

directa del economista que, a la vez que ayudaba a definir el Estado de Bienestar europeo, imaginaba una política cultural de élite para su país. Y de su mano fue hasta su prematura muerte, en 1946, cuatro meses antes de que se constituyera formalmente, con sello real, el Arts Council.

De entonces acá, la evolución de las políticas culturales en Gran Bretaña, hasta llegar a su conversión, en el discurso del Gobierno del New Labour de Tony Blair, en ejes transversales del desarrollo de la economía creativa, han sido muchos los cambios. El mismo Arts Council se ha dividido en ramas territoriales independientes (England, Scotland y Wales); los sistemas de financiación han variado sustancialmente (concediendo ahora a los beneficios provenientes de la Lotería Nacional un peso cada vez mayor en el presupuesto de estas instituciones y soportando los vaivenes de la suerte); las crisis del sistema cultural, con la llegada primero del gobierno de Margaret Thatcher y posteriormente con la vuelta de los conservadores-liberales de David Cameron, y los recortes brutales a la financiación de las artes y la cultura, que no solo han afectado a los Arts Councils sino a todo el sistema público de servicios culturales británico; la distribución desigual de los recursos en el territorio y la primacía londinense en la obtención de las ayudas, que han empobrecido cada vez más el sistema territorial de servicios públicos y la oferta cultural del resto del país; la dominancia de las políticas de las industrias creativas, que ha sido incorporada por igual en los programas de laboristas y conservadores como el eje de las nuevas políticas; los datos de las agencias encargadas de valorar y promover la economía creativa, como NESTA<sup>25</sup> o el informe de la Comisión Warwick<sup>26</sup>, señalan que la creación de capital cultural beneficia cada vez más a los sectores con más poder adquisitivo y aleja a las comunidades más pobres de la oferta y los servicios de proximidad...y mientras, las investigaciones culturales detallan el crecimiento de ese abismo.

Y ese escenario de crisis, que abordaremos en un próximo trabajo, puede seguirse en todos los países en los que dicen aplicar el principio del *arm's length*, quizá con la excepción relativa de Canadá ahora mismo. Más desigualdad de derechos, menores posibilidades de acceso, cultura convertida en mercancía, capital económico dominante frente a capital social en retirada. Puede que así se escriba el futuro. Todo en la escasa equidistancia de un brazo.

Más desigualdad  
de derechos, menores  
posibilidades de acceso,  
cultura convertida  
en mercancía, capital  
económico dominante frente  
a capital social en retirada.  
Puede que así se escriba  
el futuro. Todo en la escasa  
equidistancia de un brazo.

## NOTAS

(1) Poder blando, (*soft power*), es un término, usado cada vez con más frecuencia en la jerga de las relaciones internacionales, para describir la capacidad de un actor político para incidir en las acciones o intereses de otros actores valiéndose de contenidos o elementos culturales e ideológicos a través de la acción diplomática.

El término fue acuñado por el profesor Joseph Nye en su libro *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power* (1992), que luego desarrollaría en 2004 en *Soft Power: The Means to Success in World Politics*.

El término ha sido utilizado frecuentemente como forma de diferenciar el poder sutil de la cultura o de las ideas, frente a formas más coercitivas de ejercer presión, también llamadas poder duro (la acción militar) o las presiones y condicionamientos que se utilizan en las negociaciones de tipo económico.

(2) CHARTRAND, McCaughey (1989). *The Arm's Length Principle and the Arts*. Puede consultarse en <http://www.compilerpress.ca/Cultural%20Economics/Works/Arm%201%201989.htm>

(3) P. MANGSET (2016). “El principio del *arm's length* y el sistema de financiación de las artes. Una aproximación comparativa”. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130 (2), pp. 53-72.

(4) [https://en.wikipedia.org/wiki/Arm%27s\\_length\\_principle](https://en.wikipedia.org/wiki/Arm%27s_length_principle)

(5) B. GROYS (2008). *Obra de arte total, Stalin*, Editorial Pretextos, Valencia.

(6) [https://en.wikipedia.org/wiki/Edward\\_Harkness](https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Harkness)

(7) P. BOURDIEU (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.

(8) J. DACHLER (1920). *Democracy and assimilation; the blending of immigrant heritages in America*. MacMillan.

(9) Para una historia resumida del KKK, ir a: [https://es.wikipedia.org/wiki/Ku\\_Klux\\_Klan](https://es.wikipedia.org/wiki/Ku_Klux_Klan)

(10) Para conocer más, un buen resumen de la historia puede encontrarse en este enlace : *Historical Perspective of the Corporate Interest Deduction* [https://chapman.edu/law/\\_files/publications/CLR-18-steven-bank.pdf](https://chapman.edu/law/_files/publications/CLR-18-steven-bank.pdf) (consultado el 01/12/2017).

(11) A Historical Overview of Philanthropy, Voluntary Associations, and Nonprofit Organizations in the United States, 1600–2000.

<https://sites.hks.harvard.edu/fs/phall/Powell%20Essay-Final%20-%20rev.pdf> (consultado el 20/11/2017).

(12) <http://theversaillesfoundationinc.com/>

(13) <http://www.wwcd.org/policy/US/newdeal.html>

(14) Para una breve historia del NEA, ver: [https://en.wikipedia.org/wiki/National\\_Endowment\\_for\\_the\\_Arts](https://en.wikipedia.org/wiki/National_Endowment_for_the_Arts)

(15) <https://www.arts.gov/open-government/national-endowment-arts-appropriations-history>

(16) D. NETZER (1978). *The Subsidized Muse: Public support for the Arts in the United States*, Cambridge University Press.

(17) S. TOEPLER, A. ZIMMER (1999). “The Subsidized Muse: Government and the Arts in Western Europe and the United States”. *Journal of Cultural Economics*, 23, pp. 33-49.

(18) <http://www.infodocket.com/2017/05/23/president-donald-trumps-fy2018-budget-cuts-nearly-all-funding-for-imls-nea-cpb-others/>

(19) J. SUBIRATS (2014). “Acerca del renovado interés por Karl Polanyi”. *Cuadernos EBAPe, BR*, vol. 12, nº 2 [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-39512014000200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-39512014000200002)

(20) D. O'BRIEN, K. OAKLEY (2015). “Cultural value and Inequality. A critical literature review”. *Arts And Humanities Research Council*. Puede consultarse en: <http://www.ahrc.ac.uk/documents/project-reports-and-reviews/cultural-value-and-inequality-a-critical-literature-review/>

(21) J. HARTLEY (2003). *A short history of Cultural Studies*, Sage, London.

(22) S. HETHERINGTON, *The Rationales of New Labour's Cultural Policy 1997-2001*. Thesis. Consultada el 12/11/2017 en <http://etheses.bham.ac.uk/5145/1/Hetherington14PhD.pdf>

(23) Puede seguirse la historia en <https://www.exeter.edu/news/history-harkness>. Consultado el 09/11/17.

(24) A. R. UPCHURCH (2016). “The Arts Council of Great Britain: Keynes Legacy” en *The Origins of the Arts Council Movement*. Springer. Puede consultarse en [https://link.springer.com/chapter/10.1057/978-1-137-46163-6\\_5](https://link.springer.com/chapter/10.1057/978-1-137-46163-6_5)

(25) Por ejemplo, este trabajo de su director de investigación, H. BANSHKI [https://www.nesta.org.uk/sites/default/files/cultural\\_policy\\_in\\_the\\_time\\_of\\_the\\_creative\\_industries\\_.pdf](https://www.nesta.org.uk/sites/default/files/cultural_policy_in_the_time_of_the_creative_industries_.pdf)

(26) [https://www2.warwick.ac.uk/research/warwickcommission/futureculture/finalreport/warwick\\_commission\\_report\\_2015.pdf](https://www2.warwick.ac.uk/research/warwickcommission/futureculture/finalreport/warwick_commission_report_2015.pdf)

## BIBLIOGRAFÍA

BELFIORE, E. (2009). “On bullshit in cultural policy practice and research: Notes from the British case”. *International Journal of Cultural Policy*, 10 (2), pp. 183-202.

- BERMAN, M. (1983). *All that is Solid Melts into Air The experience of Modernity*, Verso, London.
- BIANCHINI, F. (2014). *The Labour Party and the Arts*, Lawrence and Wishart, London.
- GARNHAM, N. (2005). “From cultural to creative industries: an analysis of the implications of the “creative industries” approach to arts and media policy making in the United Kingdom”. *International Journal of Cultural Policy*, 11 (1), pp. 15-29.
- HEWISON, R. (1995). *Culture and Consensus: England, art and politics since 1940*, Methuen, London.
- HUTCHINSON, R. (1982). *The Politics of the Arts Council*, Sinclair Browne, London.
- HEDSMONDHALGH, D., OAKLEY K., LEE, D., NISBETT, M. *Cultural Policy under New Labour*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- JENKINS, H. (1979). *The Culture Gap: An Experience of Government and the Arts*, Marion Boyars, London.
- KEYNES, J. M. (1926). *The end of laissez-faire*, Hogarth Press, London.
- Mc GUIGAN, J. (2004). *Rethinking Cultural Policy*, Open University Press, Berkshire.
- STONOR SAUNDERS, F. (2001). *La CIA y la Guerra fría cultural*, Editorial Debate, Madrid.
- STREET, J. (2000). *Política y cultura popular*, Alianza Editorial, Madrid.
- THROSBY, D. (2010). *The Economics of Cultural Policy*, C.U.P., Cambridge.
- WILLIAMS, R. (1959). *Culture is Ordinary*. [http://www.personal.psu.edu/users/s/a/sam50/readings521/WILLIAMS\\_Cult-Ord.pdf](http://www.personal.psu.edu/users/s/a/sam50/readings521/WILLIAMS_Cult-Ord.pdf)
- WU, C.T. (2002). *Privatising culture: Corporate art intervention since the 80s*, Verso, London.