

PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 14 • diciembre 2013

I N T E R N A C I O N A L



PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 14 • diciembre 2013

I N T E R N A C I O N A L





QUÉ ES PERIFÉRICA

Periférica es una revista pionera en Andalucía, la primera especializada en análisis cultural, que nace de la mano de una universidad andaluza, la de Cádiz, y de otras dos instituciones, la Fundación Municipal de Cultura de Cádiz y la Diputación Provincial de Cádiz.

Periférica es una iniciativa que emerge desde el Sur de Europa con la vocación de aportar visiones periféricas sobre el fenómeno socio-cultural.

Periférica es necesaria porque los trabajadores y voluntarios de la cultura tendemos a ser periféricos en nuestros usos y actitudes y debemos recuperar un papel central.

Periférica es, en definitiva, el lugar en el que se podrán discutir, razonar y debatir todos estos asuntos.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. *Periférica* admite trabajos originales redactados en castellano, inglés o francés que se atengan a la línea editorial de la revista expuesta en la presentación. Los originales se presentarán impresos en DIN A4, por una sola cara, a doble espacio, letra Garamond, cuerpo 12. Se deberá enviar una copia en papel y en soporte digital (en entorno Mac o PC) a la atención de Antonio Javier González Rueda, Vicerrectorado de Proyección Social, Cultural e Internacional, EDIFICIO CONSTITUCIÓN 1812 (Antiguo Cuartel de La Bomba), Paseo Carlos III, 3, 11003 Cádiz, España, indicando que es para su publicación en la revista *Periférica*. Para cualquier duda, enviar un correo a la siguiente dirección: antonio.gonzalez@uca.es

2. En la primera página del artículo figurarán los nombres de los autores y su filiación profesional completa. Asimismo, deberán facilitar su dirección oficial completa, junto con su correo electrónico. Cada artículo deberá tener, igualmente, un breve resumen en castellano e inglés, el título del artículo traducido al inglés, una serie de palabras claves también en los dos idiomas y la fecha de envío del trabajo.

3. Se deberá indicar con claridad a lo largo del texto la colocación de cuadros, fotografías e ilustraciones. Todas las imágenes se adjuntarán en formato digital con calidad para ser reproducidas e irán identificadas con sus correspondientes pies. La revista *Periférica* entiende que los autores tienen los derechos pertinentes para la publicación de las imágenes que proporcionan.

4. *Periférica* tiene por objetivo publicar dos tipos de artículos. Los trabajos encuadrados en la sección Temas serán encargados a especialistas en temas monográficos. Los trabajos presentados a la sección de Experiencias –de convocatoria abierta– han de ser propuestas originales, por lo que aquellos artículos recibidos que estén en proceso de aprobación por parte de otra revista serán rechazados. Los artículos presentados a Experiencias serán sometidos al sistema de evaluación externa por pares siguiendo un modelo normalizado. Los autores serán informados de la evaluación por los responsables de la revista. La revista no está obligada a devolver los originales, ya sean los trabajos admitidos o rechazados para su publicación.

5. *Periférica* se publica con una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObra-Derivada 2.5 de Creative Commons, cuyo texto completo se puede consultar en creativecommons.org por lo que se permite la copia, distribución y comunicación pública de los trabajos siempre y cuando se cite al autor del texto y a *Periférica*, pero no se pueden hacer usos comerciales ni obra derivada. Los contenidos de la revista se encontrarán a libre disposición en formato digital de manera simultánea a su publicación en formato papel.

NORMAS DE EDICIÓN

1. Las notas bibliográficas se colocarán al final del texto siguiendo el siguiente modelo abreviado: apellidos del autor en mayúsculas, coma, inicial del nombre en mayúscula, punto, año de la publicación entre paréntesis, dos puntos, y páginas de donde se toma la cita. En el cuerpo de texto las llamadas a las notas deberán ir con números y entre paréntesis.

2. Tras las notas, se desarrollará la bibliografía citada, siguiendo los siguientes modelos:

- Citas de libros: apellidos e inicial del autor en mayúsculas, punto, año entre paréntesis, dos puntos, título del libro en cursiva, coma, ciudad de publicación, coma, editorial y páginas citadas precedidas de la abreviatura págs.

Ejemplo: COHEN, A. (1984): *Herbert Bayer*, Cambridge, MIT Press, págs. 40-41.

- Citas de artículos: apellidos e inicial del autor en mayúsculas, punto, año entre paréntesis, dos puntos, título del artículo entre comillas, punto, nombre de la revista en cursiva, número del volumen precedido por la abreviatura nº, coma y páginas del artículo precedidas de la abreviatura págs.

Ejemplo: COLL, C. (2004): «Psicología de la educación y prácticas educativas mediadas por las tecnologías de la información y la comunicación». *Sinéctica*, nº 25, págs. 1-25.

- Citas de trabajos en obras de conjunto: apellidos e inicial del autor en mayúsculas, punto, año entre paréntesis, dos puntos, título del capítulo entre comillas, seguido de la palabra en, nombre del editor con la inicial del nombre seguida de los apellidos en minúscula, (ed.), título del volumen en cursiva, coma, ciudad de publicación, coma, editorial y páginas del capítulo precedidas de la abreviatura págs.

Ejemplo: COLL, C. (2004): «Psicología de la educación y prácticas educativas mediadas por las tecnologías de la información y la comunicación» en C. López (ed.), *La enseñanza*, Madrid, Alianza, págs. 1-25.

- Citas de documentos electrónicos: apellidos e inicial del autor en mayúsculas, punto, año entre paréntesis, dos puntos, título del trabajo en cursiva, ciudad de publicación, editorial –si la hubiera–, fecha de consulta, url.

Ejemplo: TRÉNEL, M. (2004): *Measuring the quality of online deliberation. Coding scheme 2.4* [en línea], Berlín, Social Research Center, fecha de consulta: 06/06/2005, http://www.wz-berlin.de/quod_2_4.pdf

PERIFÉRICA

INTERNACIONAL

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

Vicerrectorado de Proyección Internacional y Cultural

SERVICIO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Edificio Constitución 1812 (Antiguo Cuartel de La Bomba)

Paseo Carlos III, 3 · 11003 Cádiz

Tfno: 956015800; Fax: 956015891

e.mail: extension@uca.es

Web: <http://revistas.uca.es/index.php/periferica>

Periodicidad: anual

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. Vicerrectorado de Responsabilidad Social y Servicios Universitarios

Vicerrectorado de Proyección Internacional y Cultural

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Excmo. Sra. Dña. Marina Gutiérrez Peinado. *Vicerrectora de Proyección Internacional y Cultural de la Universidad de Cádiz*

CONSEJO CIENTÍFICO

D. Antonio Javier González Rueda (Editor). *Director del Servicio de Actividades Culturales de la UCA*

D. Enrique del Álamo Núñez. *Gestor Cultural*

Dña. Isabel Ojeda Cruz. *Directora del Servicio de Actividades Culturales de la UNIA*

D. José Luis Ben Andrés. *Gestor Cultural. Diputación Provincial de Cádiz*

Dña. Roser Mendoza Hernández. *Documentalista. Diputación Provincial de Barcelona*

D. Salvador Catalán Romero. *Gestor Cultural. Universidad de Cádiz*

Dña. Adelaida Ruiz Barbosa. *Universidad de Cádiz (Secretaria)*

CONSEJO ASESOR

D. Alfons Martinell. *Universitat de Girona*

D. Eduard Miralles. *Diputación de Barcelona*

D. Fernando de la Riva. *CERO-CRAC*

D. Roberto Gómez de la Iglesia. *c2+i, cultura, comunicación, innovación*

D. Jesús Cantero. *Oikos*

NORMALIZACIÓN Y CORRECCIÓN: Encarnación Castro Páez

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

© Vicerrectorado de Proyección Internacional y Cultural

© Los Autores

Precio: 10 euros

ISSN: 1577-1172

D.L.: CA-7/2012

Diseño e impresión: Jiménez-Mena

Adquisición de números sueltos: Si desea adquirir números anteriores lo puede hacer al precio por unidad de 10 euros en la dirección arriba indicada.

Intercambios: Las entidades que deseen establecer intercambios con nuestra revista deben dirigirse a: extension@uca.es

Las ideas y opiniones expuestas en esta revista son las propias de los autores y no reflejan, necesariamente, las opiniones de las entidades editoras o del Consejo Científico.

11 EDITORIAL

13 FUERA DE CONTEXTO

IN MEMORIAM

19 Eduard Delgado, diez años de ausencia

21 Ciudad y espacio cultural
Eduard Delgado

IDEAS

33 La alternativa del mecenazgo

35 ¿Hermanos, cuándo fue que se comenzó a joder aquello de entender la cultura como servicio público en España?
Eduard Miralles

39 Los costes del mecenazgo
Rubén Gutiérrez del Castillo

43 Mecenazgo en cultura: ¿Oasis o espejismo?
Mikel Etxebarria Etxeita

ENTREVISTA

49 Enrique Bustamante Ramírez a cargo de Daniel Heredia

TEMAS

Monográfico: Observatorios Culturales

63 Introducción / *Introduction*
Ana Luz Castillo Barrios

69 Observatorios Culturales / *Cultural Observatories*
Mercedes Giovinozz Marín

79 Utilidades de los Observatorios Culturales, la perspectiva práctica de los pararrayos / *The usefulness of Cultural Observatories; the practical perspective of lightning conductors*
José Luis Ben Andrés

91 *Observäre-Laböräre* / *Observäre-Laböräre*
Salvador Carrasco-Arroyo y Vicente Coll-Serrano

- 119** Observatorio Iberoamericano de Cultura, un complejo pasado y un futuro no menos complicado / *Ibero-American Cultural Observatory; a complex past and an equally complicated future*
Fernando Vicario Leal
- 133** Un ejercicio de prospectiva en torno a los Observatorios Culturales: Hacia la evaluación de la vitalidad cultural / *An exercise in prediction concerning Cultural Observatories: towards an assessment of cultural vitality*
Raúl Abeledo Sanchís
- 155** Observatorio de la Diversidad Cultural en Colombia / *Observatory for Cultural Diversity in Colombia*
Belén Lorente Molina, Edgar Alberto Novoa Torres y Carlos Vladimir Zambrano

171 Listado de Observatorios Culturales

TEMAS

- 187** Música, industria y promoción: ¿cómo ha cambiado el *marketing* musical? / *Music, industry and promotion: how has music marketing changed?*
David Andrés Martín
- 197** Nueva música: 1913-2013 / *New Music: 1912-2013*
Francisco Ramos Núñez
- 209** Hacia nuevos modelos de financiación cultural. ¿Renovar el mecenazgo? / *Towards a new model of cultural funding. Rekindling patronage?*
Pau Rausell Köster, Julio Montagut Marqués y Tomás Minyana Beltrán

- 235** Cultura de paz y gestión cultural / *Culture of peace and cultural management*
Carlos Vladimir Zambrano Rodríguez

EXPERIENCIAS

- 259** Planetacádiz. Plan C. Cádiz como ciudad educadora / *PlanetaCádiz (Planet Cadiz). Plan C. Cadiz as an educational city*
Francisco Cano López
- 267** Las artes escénicas en Guatemala. Un estudio sobre empleo, realidades y necesidades del sector / *The performing arts in Guatemala. A study on employment, realities and needs in the sector*
Ana Luz Castillo Barrios
- 285** Cátedra Medellín-Barcelona: un proyecto de cooperación ciudad-ciudad desde la sociedad civil / *The Medellín-Barcelona Chair: a city-to-city cooperation project led by civil society*
Félix Manito Lorite

293	Asuntos interculturales de España y Kazajstán ante los ojos del estudiante / <i>Intercultural Affairs of Spain and Kazakhstan in the eyes of a student</i> Parmanova Bakyt y L. A. Bimendieva
297	ENCUESTA ¿Qué fue de...? La Cooperación Cultural al Desarrollo
303	ANTENAS Tiempo de impasse Mikel Etxebarría Etxeita
313	ANUNCIO
317	ÍNDICES

Periférica vuelve y lo hace con el espíritu y la voluntad de seguir creciendo, ofertando nuevas propuestas y contenidos. No abandonamos nuestras secciones tradicionales en las que destacan los artículos de contenido profesional y científico. De hecho, hemos realizado un esfuerzo importante para que nuestros lectores accedan a lo último en ideas y pensamiento en lo que respecta a las políticas y la gestión culturales. Sin embargo hemos decidido acometer algunas apuestas de novedad, introducir nuevas formas de acceso al conocimiento y al debate. En este sentido, debemos destacar el monográfico que sobre Observatorios Culturales se incluye en este número. Básicamente hemos encargado a varios expertos que nos acerquen a los aspectos esenciales de estas herramientas de investigación y de producción de información que son los Observatorios. Nos hemos lanzado a tratar de descubrir qué pasa con los Observatorios y cuáles pueden ser algunas de las claves que definan su futuro. Todo ello desde una perspectiva no sólo nacional sino igualmente con la mente puesta en Latinoamérica como parte de un ámbito cultural compartido desde *Periférica*. El Proyecto del Observatorio Cultural Atalaya, que lidera la Universidad de Cádiz, ha sido el promotor de esta iniciativa que incluimos en nuestro número.

De otro lado, también nos arriesgamos a plantear un tema candente a varios expertos, un asunto que ocupara la actualidad de la vida cultural de nuestro país en estos momentos. El tema fue el de las políticas de mecenazgo y si éste supondrá un cambio radical para la política cultural en España, para bien o para mal. Los expertos han gozado, como no podía ser menos, de absoluta libertad de planteamiento y de expresión. Creemos que el resultado es muy esclarecedor y seguro que dará lugar a la prolongación del debate en medios profesionales. Igualmente, tuvimos la idea de reflexionar sobre la Cooperación Cultural al Desarrollo, en la que nuestro país fue pionero hasta hace no muchos años. Para ello, optamos por entrevistar a quince personas que en algún momento de su trayectoria profesional hubiesen estado en contacto con el mundo de la cooperación. Sus respuestas han sido plurales, intensas y merecen una lectura atenta por parte de todos.

De esta manera, sin abandonar sus líneas de trabajo tradicionales pero abriéndose a nuevas fórmulas, comparece de nuevo *Periférica* ante sus lectores. Una *Periférica* que aspira a ser internacional desde el título hasta los contenidos y que, para ello, busca nuevos cómplices y aliados. Esperamos no defraudarles y que continúen cerca de nosotros. Los necesitamos. Gracias.

Los misterios del Pompidou de Málaga

«El acuerdo entre la ciudad y el museo parisiense para la cesión de fondos tiene flecos sin resolver. Los gestores franceses lamentan la precipitación del anuncio de ayer. Es el enésimo capítulo de una tendencia muy de hoy: responsables de grandes museos internacionales acceden –talónario mediante– a que sus fondos se paseen por el mundo. Los políticos en disposición de lograr que eso ocurra, tan contentos. Los gestores de los museos, felices de hacer caja en tiempos duros. Democratización de la cultura, lo llaman».

BORJA HERMOSO, *El País* (Andalucía), 30 de noviembre de 2013

«El hijo de una amiga mía lleva siete años estudiando gestión cultural. Cada año el gobierno recorta el presupuesto destinado a museos y arte, pero él va a sacarse el título.

–¿Y después?

–Después, si tiene la suerte de conseguir un trabajo como vigilante de museo, lo despreciará porque él es gestor de arte –dijo. Luego, con voz más amable, agregó–: Es un chico brillante, le apasiona lo que estudia, y por lo poco que sé sería perfecto para trabajar en un museo. Si no fuera porque no va a haber trabajo».

DONNA LEON, *La palabra se hizo carne*

1. La cultura es un bien de primera necesidad. Contribuye al bienestar de las personas, en la medida en que las dota de más instrumentos para la aventura humana. Es un factor de complicación, que enriquece la experiencia, un momento que, desde Montaigne, sabemos que nos constituye como personas pero la cultura no es garantía de nada: ni de bien, ni de verdad, ni de felicidad, ni de éxito. En nombre de la cultura se han cometido las peores atrocidades.

2. El ser humano es un ser relacional que se comunica por signos. La cultura es información. Capacidad de adquirir y transmitir conocimientos y experiencias. De hacerlos propios y de transformarlos. Es decir, de avanzar en la creación del sentido. La vida no tiene sentido pero el sentido es necesario para la vida. Esta precariedad de los fundamentos de la cultura es su esencia. Y la expresión de su humanidad. La cultura es immanente a un ser humano contingente por definición. La idea de una cultura trascendental está directamente vinculada a las estrategias del poder y de la dominación.

3. La pasión por la cultura es la asunción de su propia fragilidad. Por eso la cultura tiene una dimensión trágica. Es decir, es el reconocimiento del carácter contingente de la experiencia humana y es expresión de la voluntad de superar el vértigo que ello genera. Con la cultura nos confrontamos al sinsentido de la vida. En la negación del sentido trágico de la vida está el germen de la barbarie.

4. Frente al carácter trágico, la cultura puede aportar una dimensión irónica: la asunción serena de la contingencia. La ironía es el bisturí que pone en evidencia la precariedad de las creencias generalizadas, de los prejuicios compartidos, de las ideas recibidas. De todas aquellas cosas adquiridas en nombre de las cuales, como advertía Voltaire, los humanos pueden cometer cualquier atrocidad. Pero la ironía es también capacidad de poner distancia consigo mismo. De asumir los límites.

5. Muchas culturas, una sola humanidad. En este sentido la cultura es la base de cualquier propuesta humanista. De cualquier discurso que asuma la centralidad de los humanos como sujetos y objetos del conocimiento y de la experiencia.

6. «La cultura es desde siempre, congénitamente, un instrumento de control social, o político social cuando hace falta; por esta congénita función gubernativa tiende siempre a conservar y perpetuar lo más gregario, lo más alienante, lo más homogeneizador. Hoy está cabalmente representada por este inmenso cero que es el fútbol». Estas palabras son de Rafael Sánchez Ferlosio. La cultura como poder suave y como lenitivo. Poder suave que consolida las hegemonías por la vía de imponer verdades no cuestionadas, ya sea en nombre de lo natural, de la creencia, de la costumbre, de la tradición, de las leyes inexorables de Dios, de la economía o de la historia. Lenitivo, con algo hay que entretener a los que se quedan, que garantiza la creación de espacios subculturales sobre los que propagar los valores que aseguran el control social: el dinero, el mérito, la tribu, la victoria por persona interpuesta. Todo sistema de denominación genera un sistema cultural efectivo: los nuestros y los otros.

7. Las políticas culturales de los gobiernos tienden a potenciar el patrimonio y la industria. El patrimonio como exaltación de la tradición y confirmación de las raíces y de las continuidades. La industria porque la Cultura genera desconfianza al poder político (especialmente los conservadores de derecha e izquierda que la ven ajena y subversiva,

temen que se les escape) y la vinculación al negocio es la mejor forma de neutralizarla. Un artista millonario es un artista domesticado.

8. Sin embargo, la filosofía espontánea de los actores culturales comporta voluntad de autonomía y actitud críticas. Un país que no es capaz de generar espacios para la negación por la vía de la cultura, es un país anquilosado que lleva el sello de la decadencia.

9. La cultura de la sospecha alimentó parte del pensamiento de posguerra. La cultura como cuestionamiento y transgresión. Ahora, las fronteras entre legitimación y crítica se desdibujan. Y la transgresión, a menudo, se reduce a una parodia.

10. La promiscuidad entre industrias culturales, inversores y programadores artísticos genera una superestructura de alcance mundial muy cerrada que somete a los creadores a un cedazo de modas y estilos francamente empobrecedor. La conversión de un artista periférico en una figura mundial acostumbra a pasar por su adaptación a pautas y esquemas occidentales que dejan girones de creatividad y originalidad por el camino. El mercado no puede ser el último indicador cultural, pero el control gremial es una fuente permanente de mandarinos. Los tejidos culturales son densos y dispersos, no es fácil separar el grano de la paja, pero las tres barreras selectivas al uso –el mercado, los depositarios del saber cultural y los medios de comunicación– muestran grandes deficiencias. Los mecanismos de control de calidad de la república cultural están averiados. En los medios predomina el culto a la figura consagrada y la afición al ruido. *Google*, el buscador omnipotente, se ha convertido en el intelectual más influyente del planeta: marca los caminos a seguir a la inmensa mayoría.

11. El archivo y la experiencia virtual. ¿Qué será de la cultura en el mundo de las redes sociales? El gran archivo favorece la memoria y el intercambio, pero la infinita información, ¿alienta a la creatividad o estimula el revival? El espacio virtual abre una nueva dimensión a la experiencia: modifica la intensidad del encuentro entre sujetos, fundada en el cuerpo a cuerpo, y de la relación del sujeto con el objeto, que se desvanece en la red. La aceleración que las tecnologías de la información genera afecta al tiempo de cada cosa: tiempo de pensar, tiempo de crear, tiempo de experimentar. El almacén de la cultura está en plena mutación.

JOSEP RAMONEDA, «XI tesis sobre la cultura»,
La Maleta de Port Bou, nº 1, septiembre-octubre de 2013.

IN MEMORIAM
EDUARD DELGADO



U n ámbito como el de la gestión cultural, no excesivamente antiguo y que se ha tenido que ir conformando casi en la práctica diaria, necesita tener referentes que lo iluminen. No podemos decir que la gestión cultural haya nacido ayer, sin embargo en nuestro país eclosiona con la democracia y es hija suya en gran medida. Sin las libertades la gestión cultural no hubiera sido o hubiera sido otra cosa muy distinta y probablemente más gris. En ese contexto habría que pensar también en las personas, en quienes comenzaron a pensar en clave de gestores, a reflexionar sobre el trabajo que hacían. Hombres y mujeres que observaban su quehacer y dirigían su mirada a otros territorios, otros espacios, otras experiencias con el afán de dar sentido a esta profesión en aquellos momentos emergente. Y una de esas personas era Eduard Delgado. Un antropólogo de amplia y sólida formación, políglota experimentado y de mentalidad abierta. Eduard fue un animador de la profesión, un pensador en el sentido más clásico, en el sentido de alumbrar ideas y conceptos. Para muchos, en aquel tiempo jóvenes, acceder a Eduard, poder hablar con él, escucharlo suponía tener acceso a claves, a caminos, a interrogantes creativas que enriquecían nuestra profesión y abrían nuestra mente a nuevas perspectivas. Todo hubiera sido distinto sin Eduard, era de esa clase de hombres que marcaban y lo hacía de forma amable, tolerante y sencilla. Ahora se cumplen diez años de su ausencia, demasiado pronto para lo mucho que aun le restaba por darnos y por vivir. *Periférica* ya en su día rindió un humilde homenaje a su memoria. Hoy, diez años después, volvemos a rememorar su figura a través de un pequeño fragmento de su obra. Hemos recurrido a un texto de año 1991 titulado «Ciudad y espacio cultural». A pesar del tiempo transcurrido opinamos que el artículo mantiene su pulso y dice cosas que no han perdido vigencia. Igualmente creímos que hablar de cultura y ciudad era de lo que mejor hacía Eduard, en esencia un convencido municipalista, un creyente de la necesidad de referenciar la acción cultural al territorio. Creemos que es una buena oportunidad de releer a alguien que decía muchas cosas y todas interesantes. Queremos agradecer a su hijo Nicolau la gentileza de autorizarnos esta publicación, su cooperación y generosidad nos permiten este homenaje a quien supuso mucho en el mundo de la gestión cultural en nuestro país. Igualmente un agradecimiento sincero al amigo Eduard Miralles que ejerció de intermediario generoso para nuestra revista. Esperamos que la lectura de este texto acerque un poco a Eduard a aquellos que por edad no tuvieron el privilegio de conocerlo.



La cultura ha adquirido un papel indispensable en la convivencia de nuestras colectividades locales. El progreso del bienestar en la última década ha tenido una expresión palpable en el aumento de la calidad y cantidad de ocasiones y modalidades en las que el ciudadano ha entrado en relación con el hecho cultural.

También se ha visto que la cultura no es solamente una corona de prestigio para la calidad de vida en la educación, el urbanismo o el tiempo libre. La cultura tiene unos efectos que re-
vierten directamente en la vida económica.

La atracción de inversores, personal cualificado y turismo de calidad tienen un componente cultural de creciente importancia. El desarrollo cultural genera puestos de trabajo en industrias y servicios que utilizan intensivamente mano de obra, tanto subalterna como especializada.

La existencia de bases culturales permite que una determinada población opte a formas de desarrollo que requieren personal preparado en materia de diseño, comunicación, publicidad, oficios artísticos aplicados, turismo de calidad o en las industrias culturales clásicas como la edición literaria, fonográfica o audiovisual, prensa, radio y TV.

La presencia de una realidad cultural viva no solamente ha demostrado su valor como impulso al desarrollo sino también como freno al deterioro que están sufriendo nuestras ciudades, tanto en sus cascos antiguos como en periferias de reciente implantación.

La cultura como instrumento de regeneración urbana empieza a constituir una estrategia clave para impedir que prosperen bolsas de marginación y aislamiento social. La acción cultural y socio-educativa favorecen la expresión formal de la disensión al tiempo que refuerzan el sentimiento de pertenencia y de solidaridad.

La incorporación de la realidad cultural a través del patrimonio, el arte o la fiesta constituye en sí misma un exponente de modernización que se revela como un rasgo indispensable en el crecimiento.

La modernización social y económica de nuestros pueblos y ciudades pasa por un importante impulso a la vida cultural. Una realidad que por sí sola no conduce al desarrollo local pero es muy difícil que éste se alcance sin su presencia.

La cara socioeconómica del desarrollo cultural no sería capaz de cumplir con su cometido si se ignora su reverso educativo y creativo. Hoy es evidente que la educación no es tarea exclusiva ni de la escuela ni de un determinado período en la vida de los ciudadanos.

A pesar de poseer competencias y recursos escasos para enfrentarse a los problemas educativos, las Corporaciones Locales disponen de una inmejorable oportunidad de contribuir a hacer de la ciudad una experiencia educativa a través de un entramado de servicios culturales y socio-educativos que complementen la acción escolar y la relacionen con la experiencia cotidiana de los jóvenes.

Del mismo modo, los efectos socioeconómicos de la cultura deben contemplarse al lado del dinamismo creativo que se genera alrededor de la acción cultural. Los mecanismos vivos que alimentan las actitudes críticas en la ciencia, el arte, la vida social y la convivencia política tienen engranajes culturales fundamentales. Una sociedad será crítica y constructiva si es capaz de compartir la aventura creativa de sus artistas, sus intelectuales, sus pensadores y científicos.

Este dinamismo creativo que tiene su mejor destilación en el Arte pero que se extiende por otros cometidos sociales como la ciencia, la comunicación, el urbanismo, la arquitectura, el tiempo libre y aún en la propia actividad educativa no es ya prerrogativa de las grandes urbes.

La gran ciudad ha dejado de ser en muchos aspectos el entorno privilegiado para la convivencia; los problemas de masificación están empezando a hacer mella en el medio ambiente, la salud de sus habitantes, las crecientes incomodidades viarias o la carestía de sus viviendas.

Las ventajas en materia de comunicaciones que antaño se atribuían a las ciudades están dejando también de ser un valor exclusivo. La mejora de los transportes y la comunicación audiovisual están corrigiendo a grandes pasos estas diferencias. A pesar de las grandes diferencias existentes en nuestro país, las grandes ciudades están empezando también a perder su monopolio como centros de cultura.

La gran ciudad ya no es metáfora automática de progreso y libertad en todo caso habrá que plantearse esta asociación como meta a recuperar, especialmente a través de una nueva relación entre la ciudad y sus periferias. La noción de territorio integrado, de país metropolitano estaría más acorde con las aspiraciones del ciudadano del Siglo XXI.

El incremento de inversiones culturales en poblaciones medianas y cabeceras de comarca, la mejora en la difusión de espectáculos de calidad y el nuevo impulso de las identidades

culturales locales están empezando a conferir a los municipios menores un nuevo sello cultural. A ello hay que añadir la tendencia de muchos artistas profesionales, especialmente en las artes plásticas, la literatura y aún en el teatro a establecer sus sedes de trabajo en pequeñas poblaciones.

En resumen, la década de los 90 marca en España la llegada de un nuevo equilibrio cultural basado por un lado en el reconocimiento de la cultura como factor de desarrollo local y por otro en el reconocimiento del ámbito local como pieza clave en el desarrollo de la cultura.

II

Al lado de los factores económicos, sociales, educativos y creativos en la relación entre la cultura y el municipio hay que destacar por su especial importancia, el papel de la acción cultural en el desarrollo de la cultura política, la participación ciudadana, el asociacionismo y el voluntariado cultural.

Una intensa acción cultural local donde se combinen los elementos comunitarios con los intelectuales y artísticos constituye hoy una de las pocas vías hacia la superación de la indiferencia social ante el hecho colectivo, la recuperación de una cultura de los valores y la actualización permanente de las prácticas solidarias.

Los valores básicos de la convivencia cultural, el respeto a las identidades, la proclamación del derecho a la propia sensibilidad y el cultivo de experiencias sin finalidad utilitaria o lucrativa son los que la sociedad post-industrial requiere con mayor urgencias en esta época.

Estos valores raramente se producen en el vacío o en el consumo de la comunicación de masas sino en el marco de un territorio concreto y muy especialmente el de las colectividades locales. En este sentido, como en muchos otros, el municipio es una auténtica base de valores humanísticos donde la personalización de las relaciones se puede traducir en actitudes prácticas de solidaridad, cultura y progreso.

En el ámbito local los valores se practican, muy especialmente en sus expresiones culturales; el trabajo asociativo, la participación en órganos consultivos municipales, la asistencia a acontecimientos culturales públicos, las prácticas de las tradiciones, el folklore, la iniciación artística, la actividad creativa o investigativa, la comunicación local...

Los valores cívicos de la actividad cultural se han manifestado muy especialmente en la vida asociativa aunque ésta ha empezado a cambiar muy rápidamente.

El asociacionismo cultural, a menudo teñido por una fuerte disciplina religiosa, empieza hoy a ser substituido por unas nuevas agregaciones sociales que no están basadas en afinidades

orgánicas sino en solidaridades ante proyectos específicos. Nuevos voluntariados que inspirados en los «asociacionismos de conciencia» como los movimientos ecologistas o de defensa de minorías sociales se proponen una nueva actuación pública. Hoy este nuevo voluntariado se expresa especialmente a través de determinadas actividades como la práctica amateur del arte, la comunicación local, la promoción de culturas locales o minoritarias, la ayuda socio-educativa a países en vías de desarrollo...

Incluso se puede detectar hoy la creciente presencia de elementos culturales en las reivindicaciones de los movimientos sociales. Éstos utilizan recientemente el soporte de medios artísticos no sólo como reclamo a su mensaje sino como parte integrante de él. La actitud ética en la solidaridad humana se superpone a la actitud ética en la cultura.

La defensa de la cultura y muy especialmente de la cultura en vivo se ha convertido en una actitud ética que se equipara a las de otros movimientos sociales. Las prácticas culturales con una dimensión pública representan hoy uno de los indicadores más significativos de sensibilidad hacia el progreso integral de las personas y su dependencia mutua para alcanzar los objetivos sociales y económicos que se propongan.

Los valores que configuran el progreso social contemporáneo se centran en dos grandes conceptos; el territorio y la cultura.

La valoración del territorio implica el respeto a los rasgos comunes que comparte una comunidad; los elementos de su vida material, la economía, el medio ambiente y las tendencias positivas que hacen que todo este conjunto tienda hacia un equilibrio en igualdad y justicia. El territorio es también el valor de los puntos de referencia que persisten a través del tiempo, la lengua, la historia, las señas de identidad.

La cultura, por su parte nos remite a los valores de la crítica, la creatividad, la imaginación, la elaboración de utopías. La capacidad para plantear los problemas bajo prismas distintos elaborando permanentemente nuevos lenguajes y códigos de comunicación.

El desarrollo socio-económico del territorio debe ir acompañado del desarrollo cultural especialmente en los momentos actuales en los cuales los lenguajes se transfieren a gran velocidad con los peligros de colonización cultural que acechan cotidianamente nuestro sistema social. De nada serviría un óptimo desarrollo económico si sus frutos nos llegan expresados según códigos ajenos.

La sensibilidad cultural remite a esa responsabilidad histórica que es base de la cultura política de nuestros días. Las políticas culturales públicas deben tener este objetivo en el número uno de sus prioridades y comunicarlo con toda fuerza y convicción tanto a los públicos como a los creadores.

III

El papel de las Corporaciones Locales en la vida cultural de las próximas décadas debe ser objeto de una profunda revisión. La autonomía local que tan celosamente hemos defendido debe confrontarse con las nuevas necesidades en el desarrollo de la cultura.

La vida cultural tiene una profunda relación con el territorio donde se desarrolla pero al mismo tiempo mantiene una relación crítica y dialéctica con él.

La metáfora cultural de la vida local tiende a remitirnos a un modelo de autosuficiencia de imposible realización. En las épocas en las que las oportunidades culturales óptimas se remitían a la biblioteca, el ateneo, el museo polivalente, el teatro/casino y el coro, era posible aspirar a una cierta cobertura de estas necesidades en poblaciones a partir de los 15.000 habitantes. Hoy, las aspiraciones a oportunidades de prácticas y consumo cultural sugieren una enorme variedad de actividades, instalaciones, equipamientos y acontecimientos fuera del alcance aún de las grandes ciudades.

Por otro lado, los medios de comunicación de masas nos sitúan ante la presencia de un universo cultural «deslocalizado», que transmite formas y valores sin responder a ninguna cultura en particular.

De la misma forma que existen consensos planetarios sobre el valor de ciertas obras de arte como la pintura o la música, las industrias del audiovisual buscan a su vez un mercado planetario para sus productos.

Sin embargo, mientras Velázquez o Mozart adquieren su universalidad a partir de un enraizamiento en su historia y su territorio, la nueva universalidad se busca en los mercados y no en los productos.

La universalidad de los grandes emporios de la comunicación, el cine o la TV viene conferida por la uniformidad de los mercados que a su vez exige una creciente homologación de los productos.

Como en cualquier otro proceso mercantil, la producción en masa de la cultura es garantía de su rentabilidad.

Ignoramos cuál será el veredicto de la historia sobre la calidad de los productos culturales dirigidos a un mercado de masas. La persistencia de sus temas, la uniformidad de su estética, sus finalidades lucrativas. De hecho, se podrían atribuir los mismos rasgos a buena parte del Arte Universal. La persistencia de los temas religiosos, la uniformidad estética y las finalidades lucrativas están presentes en los más apreciados períodos del Renacimiento o el Barroco

europeo. Las ortodoxias religiosas eran en cierta forma más severas que las que hoy imponen los dogmas del audio-visual.

Los grandes vicios que hoy criticamos al mercado del arte estaban ya presentes en el siglo XVI; el elitismo, la subordinación del artista al poder y el uso del arte para finalidades políticas y económicas. El mecenazgo de los Medici cumplía objetivos muy alejados del altruismo o del amor al arte.

No obstante, las circunstancias de la planetarización y la comercialización de la cultura de masas han adquirido hoy una dimensión que aunque conservando rasgos comunes con las de otros períodos históricos, manifiesta cambios cualitativos importantes.

En primer lugar, hoy se produce una integración de los intereses económicos a una escala desconocida para el sistema mundial. Los consorcios de la comunicación y la cultura se alimentan con capitales intercontinentales y sus beneficios revierten a un accionarado totalmente deslocalizado.

Ello no afecta solamente a las multinacionales de la prensa, la edición y el audiovisual sino que también debe aplicarse a las artes que son víctimas de la especulación especialmente las artes plásticas.

Esa integración de intereses económicos aplicada a las industrias culturales significa que las decisiones sobre la orientación de los mercados se toman en función de intereses y criterios recientemente abstractos y por tanto, alejados de cualquier consideración sensible, histórica o territorial.

En segundo lugar, el mecenas renacentista o el monarca del siglo XVIII pretendían un uso de la cultura que promoviera su forma de entender el mundo y las relaciones sociales y políticas. Las pugnas culturales entre las ciudades-estado o las repúblicas de la península italiana son pruebas de ello. Es decir, los usos político-económicos de la cultura ponían el acento en la creación de obras originales cuya gloria se identificaría con una ciudad, un linaje, una institución.

La estructura actual de las relaciones culturales internacionales impone una tendencia hacia la universalidad de los mercados, incluyendo la eliminación de las lenguas que no tienen una audiencia mundial.

Estas dinámicas van irremediabilmente en contra de los intereses culturales locales. No solamente de aquellos en las aldeas o en las pequeñas ciudades sino también de los que se manifiestan en grandes urbes donde a pesar de existir corporaciones que forman parte de los *holdings* mundiales, el ciudadano vive ajeno a los procesos de producción y distribución de la cultura.

Ni tan solo aquellas grandes ciudades que como París o Londres basan en la oferta cultural una parte importante de sus ingresos pueden hacer más que presentar leve batalla a esas tendencias mundiales. Su oferta «cultural» pasa a ser oferta «turística» y en última instancia se amolda a los gustos de los visitantes.

Ante este panorama, se podría cantar un responso para las culturas locales. Unas culturas locales que han cubierto su ciclo histórico de la misma forma que en otras lo hicieron las tecnologías locales o las religiones locales.

No obstante, hay unos factores que presentan una capacidad de agrietar este paisaje monolítico. La propia voracidad del mercado planetario para lanzar nuevos productos a sus consumidores está agotando los sistemas convencionales de comunicación, entretenimiento e innovación expresiva.

Las fuentes de la originalidad y la innovación expresiva no se pueden hallar en las grandes maquinarias preparadas para la producción en masa.

Más bien deben buscarse en los sistemas de producción de significados originales; universos de códigos bioregenerables de los que el planeta siente una gran carencia generando la correspondiente demanda.

Estos sistemas de producción simbólica se encuentran básicamente en dos yacimientos; el creador y el territorio.

La mente del creador artístico es una fábrica de formas y lenguajes que no sólo explica la realidad de modos distintos sino que es capaz de transformar la propia realidad.

El territorio, entendido como espacio cultural es asimismo una fuente de configuraciones originales. Lo que ha hecho un pueblo distinto de otro a lo largo de los siglos ha sido la conservación y mejora de una máquina propia para la elaboración de lenguajes y referencias históricas. Aquí el término «pueblo» nos remite tanto a la nación como a la colectividad local; ambas son en última instancia pactos ciudadanos para crear lenguajes comunes y redes propias de relación.

La lengua, el entorno natural, las referencias históricas, las continuidades institucionales, la presencia del territorio en las biografías personales, la cultura material, las formas de vida y el trabajo de las personas para adaptarse a este espacio constituyen una unidad singular de creación de significados.

La identidad local no debe entenderse como algo místico o mágico sino como la acumulación de redes naturales interdependientes en la vida económica, en la expresividad, en la historia

y el paisaje. La destilación de esta acumulación de redes es una identidad renovable a partir de su propia capacidad para regenerarse.

Esta capacidad autoregeneradora de las culturas locales pasa a ser hoy un importante activo de las colectividades que habitan su espacio. La subordinación de lo local a lo universal puede abandonar el fatalismo que preside esta relación en base a la ponderación de las capacidades de producción cultural en uno y otro ámbito. En realidad, estamos apuntando a la necesaria complementariedad de ambos espacios no ya solamente por razones de saciar la voracidad de nuevas configuraciones culturales por parte de las grandes industrias culturales sino por la propia tendencia del hecho cultural a buscar perfiles humanísticos y de proximidad a los sentimientos, fantasías y sueños de la naturaleza humana.

El ámbito local, el «cara a cara» cotidiano es precondition para la interactividad necesaria en todo proceso de crecimiento cultural; la «transferencia emocional» de que hablan los psicólogos y pedagogos refiriéndose a los aprendizajes es mucho más fundamental en el proceso de compartir una experiencia cultural.

Por otro lado, hay que considerar el ámbito local como punto inexcusable para el arte en vivo; el punto de encuentro entre el artista y su público. Sin esta relación en vivo la experiencia creativa puede perder uno de sus ingredientes de mayor calidad.

Las colectividades locales son depositarias de esta relación y solamente con su voluntad se puede salvar esta forma amenazada del patrimonio artístico de la Humanidad.

Bajo este prisma podemos valorar con mayor convicción el resurgir de la cultura en los ámbitos locales. Ya estamos viendo importantes síntomas de esa tendencia en las denominaciones de origen de muchos productos que reclaman su carta de naturaleza propia. El siglo XXI según todas las perspectivas verá un importante protagonismo del patrimonio histórico artístico; su estudio, conservación y contemplación reforzarán las dinámicas culturales territoriales al singularizar la capacidad de un determinado territorio por establecer una continuidad histórica entre su capacidad creativa pretérita y futura.

También vemos hoy la necesaria adscripción territorial de determinados artistas aún en el mundo más transnacional del pop y del *rock*.

El mercado del arte necesitado de singularidades se dirige con creciente interés hacia las culturas periféricas a la cultura occidental; la influencia de la música africana o de la poesía, la literatura o el teatro orientales ejercen hoy algo más que una fascinación en los eruditos y coleccionistas occidentales. Su presencia en los mercados empieza a responder a los gustos de públicos más amplios.

La irrupción de las culturas eslavas, balcánicas y centroeuropeas en los mercados occidentales va a marcar muy poderosamente la entrada al próximo siglo por la añeja originalidad de sus planteamientos estéticos.

La valorización de la idiosincrasia cultural de una sociedad deberá empezar por sus ámbitos locales. Es por ello que nos referimos a la gran grieta que se está abriendo en el monolitismo de los paisajes culturales transnacionales.

De pronto, nuestras culturas se ven en la necesidad de buscar en su interior la razón de su identidad y de su diferencia para poder contribuir al patrimonio cultural de la Humanidad.

El papel de los municipios y de sus políticas culturales cobra una especial importancia en este contexto. No solamente estamos tratando de cubrir servicios culturales que contribuyan a los procesos de identidad, educación y creatividad en el desarrollo local. Estamos manteniendo y mejorando una capacidad de reproducción social que constituye una pieza de gran valor en la herencia de las culturas del mundo.

De esa forma entendemos que la dependencia de lo local frente a lo universal puede no sólo equilibrarse sino invertirse o, como se ha apuntado, alcanzar una relación simbiótica de reconocimiento y valoración mutua.

IDEAS



La vida cultural española se ha visto más que afectada, zarandeada por la crisis. Es cierto que nadie pensaba que la cultura quedaría al margen de la misma, en algún tipo de paraíso o mantenida en una ucronía donde nunca se notaran las crisis económicas o de otro tipo. Pero la realidad es que con casi toda probabilidad algunas medidas e iniciativas públicas no han hecho más que agravar su difícil y precaria situación. No hablamos sólo de la dura subida del IVA cultural, importante y dura, sino también de los cientos de iniciativas de todos los niveles de gobierno y administración pública de nuestro país que se han encaminado a empequeñecer la apuesta de lo público por lo cultural. La realidad es que los dineros para el arte y la cultura escasean y muchas miradas se han vuelto hacia las fórmulas de mecenazgo como una de las posibles salidas a la situación. En este sentido venimos escuchando desde principio de la legislatura, por boca del Secretario de Estado de Cultura, que se avecina una nueva ley de mecenazgo y patrocinio. En *Periférica* somos sensibles a los debates de actualidad, éste lo es, y somos conscientes de que bajo ellos se esconde casi siempre un debate de tipo ideológico de mayor calado. Para aportar algo de luz hemos pedido a tres expertos que nos alumbraran en un texto breve sobre el asunto. En ese sentido, hemos contado con la fundada y seria cooperación de Mikel Etxebarria de la Diputación Foral de Vizcaya, una persona de amplia experiencia como gestor y como responsable público tanto a nivel local como en el gobierno autonómico vasco. También recurrimos a Rubén Gutiérrez del Castillo, Coordinador del Área de Estudios de la Fundación Autor. A ellos añadimos las palabras de Eduard Miralles de la Diputación de Barcelona y uno de los expertos en políticas culturales más avezado de nuestro país.

Se le planteó la cuestión en torno a tres preguntas esenciales: ¿es realmente el mecenazgo una opción a la inversión pública? ¿Tenemos una «cultura» de mecenazgo en España? ¿Interesa el mecenazgo de la cultura al mundo privado? A las que han respondido con toda libertad de pensamiento y pluma. Las reflexiones que vienen a continuación merecen una lectura atenta y creemos, desde *Periférica*, que no son más que el inicio de un debate que hay que mantener en serio y con intensidad. No sea que vayamos a un cambio profundo de modelo y ni nos enteremos.

¿HERMANOS, CUÁNDO FUE QUE SE COMENZÓ A JODER AQUELLO DE ENTENDER LA CULTURA COMO SERVICIO PÚBLICO EN ESPAÑA?

Eduard Miralles

Sin lugar a dudas, los dos grandes temas relativos a la cultura que a lo largo de los últimos tiempos más han estado *en el candelabro* en España son el nuevo y sangrante IVA para los bienes y servicios artísticos y culturales y la tan cacareada nueva ley de incentivos fiscales –dejo a los más entendidos la distinción entre mecenazgo, patrocinio y *sponsoring*. Dos caras de una misma moneda que sitúa en el centro del debate las nuevas formas de financiación de la cultura y las posibilidades y limitaciones de la cultura concebida como servicio público. Un debate de alcance universal (todavía hablar de *mínimos* culturales, de derechos de la ciudadanía y de deberes institucionales en cultura topa con aquel *falso buenismo* inspirado en la conveniencia de no hacer *dirigismo* cultural –acaso no son dirigistas todas las políticas?) que en el caso español no deja de tener ciertos rasgos y características particulares; por contar algo vivido en primera persona y propias carnes, desde la comisión de cultura de la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP), en tiempos de *vacas gordas*, todos, absolutamente todos los partidos políticos, partiendo de la constatación de la insuficiencia del marco legal y competencial para la cultura que se deriva de la Ley 7/1985 reguladora de las Bases de Régimen Local (ya saben, aquella que establece como única obligación para los municipios de más de 5.000 almas la existencia de una biblioteca pública), fueron capaces de elaborar y hacer aprobar por parte de los órganos competentes un nuevo marco para la cultura en la administración local (cabe recordar aquí, según estudios de la Fundación Autor, que las corporaciones locales, sin obligación ni cobertura, realizan un 55% del *esfuerzo cultural* llevado a cabo por el conjunto de las administraciones públicas, generando el 42% de la ocupación), pero nunca jamás fueron capaces de traducir semejante consenso en ley, porque la reforma de la Ley de Bases no fue para nada, ni para nadie, prioritaria. De aquellos polvos vinieron estos lodos y hoy día, en tiempos de *vacas flacas*, cuando se impone la austeridad, la toma de decisiones y el cortar por lo sano, las debilidades de lo no competencial están más que claras. Cuando José María Lassalle, mini-ministro del ramo, en comparecencia ante la comisión de cultura del Senado (16 abril 2013) se lamenta porque «se ha producido un disparate en los diseños de inversión pública en cultura en las comunidades autónomas y municipios que ahora piden que el Estado les saque las castañas del fuego», no está diciendo más que una verdad a medias (el resto de su intervención tampoco tiene desperdicio).

Llegados a este punto más de uno se preguntará qué tiene que ver todo esto con el patrocinio y el mecenazgo. ¿Se imaginan una escuela primaria sufragada con donativos? ¿Recuerdan el pago *en especies* que, a principios del siglo XIX recibían los médicos por parte de sus pacientes? ¿Les parecería razonable que los ambulatorios estuvieran patrocinados por las gran-

des empresas farmacéuticas? Si la respuesta es «no», convendrán conmigo que su noción de *servicio público* en relación con la sanidad o la educación está fuera de toda duda. Mientras que en sectores como el de la cultura, el debate entre lo básico y lo complementario, y cómo pagar lo uno y lo otro, es todavía un cenagal de arenas movedizas. Y no me vengan con la falacia de que *no hay dinero para la cultura*. Dinero público, quiero decir. Cuando algo es considerado como importante, sí hay dinero para aquello: la industria del automóvil en España ha recibido durante el presente año algo más de 1.000 millones de euros, mientras que al cine español se le han adjudicado alrededor de 80. ¿Sabían que la Política Agraria Común (PAC) de la Unión Europea recibe aproximadamente el 50% del presupuesto comunitario? Un trabajo reciente de la Diputación de Barcelona sobre la evolución de los presupuestos de cultura de los municipios de la provincia demuestra con contundencia como a lo largo del periodo 2011-2012 los presupuestos municipales se han contraído un 13%, mientras que los presupuestos de cultura lo han hecho hasta el 56%, volviendo a los niveles del año 2001. Algo tendrá que ver la voluntad política con todo esto. La voluntad política y la inexistencia de una sociedad civil cultural fuerte, sólida y organizada, capaz de salir a la calle para protestar por los recortes culturales y de reclamar qué hay de lo suyo en cultura, más allá de los colectivos profesionales y los gremios (salvo honrosas excepciones como Zaragoza y Aragón).

En otro orden de cosas, conviene recordar que aunque la nueva ley no llega, en España existe un marco legal desde el año 2002 (la Ley 49/2002 de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo) y una práctica previa más o menos amplia, en especial en torno a los grandes eventos del año 1992 (Expo, Olimpiadas, Quinto Centenario, Capital Europea de la Cultura...). De esta trayectoria se desprenden algunas constataciones y paradojas interesantes:

- En primer lugar, la inexistencia de una *cultura de la filantropía* semejante a la anglosajona, incluso en lugares como Cataluña donde, a finales del siglo XIX y principios del XX, una burguesía industrial e ilustrada, fuertemente comprometida con el proyecto nacionalista, asumió un protagonismo destacado. Eso hoy ya no existe: ni la clase social, ni la situación económica o política.
- A lo largo de los últimos años se ha puesto en evidencia que, en las iniciativas de patrocinio y mecenazgo existentes, la motivación primordial es más la notoriedad que la posible desgravación fiscal. De ahí también que las prioridades en los donativos tengan que ver con aquellos temas y problemas que generan mayor consenso: primero la salud, después el medio ambiente, luego el deporte, más tarde el patrimonio... y quizás al final las artes. En palabras de octubre del año 2009 de Ricard Fornesa, presidente de honor de La Caixa: «Menos Kandinsky y más Alzheimer».
- A propósito de *caixes*, y de cajas, ¿ha calculado alguien lo que significa para el sector cultural la desaparición casi total de las cajas de ahorros y de su obra social?

Mientras tanto, la nueva ley no llega, los esbozos del borrador que se van filtrando no gustan prácticamente a nadie, su desproporción temática la condena ya antes de nacer a la ineficacia y, como han señalado voces autorizadas, esa extraña combinación de dilación y expectativa ha retraído el poco patrocinio existente, que se mantiene prudentemente *a la espera*. Personalmente no tengo nada claro que su aprobación vaya a ser inminente. Apuesto incluso a que no va a *salir* durante la presente legislatura. Aunque, en el fondo, una ley no basta, ni quizás sea lo único importante, ni lo más importante. Tanto o más que el marco normativo lo van a ser la promoción, los incentivos... de una herramienta para la financiación de la cultura que no debemos considerar alternativa, sino mejor complementaria.

Algo parecido sucede con el micromecenazgo, o *crowdfunding*, que en el fondo no es otra cosa que lo que desde la sociedad civil se ha venido haciendo toda la vida, en especial cuando no contábamos con instituciones públicas democráticas, pero ahora con Internet y a gran escala. ¿Quién desde una asociación no recaudó fondos para organizar un festival, editar un libro o celebrar un homenaje? ¿Cuál ha sido, desde hace siglos, el *modus operandi* de las fiestas patronales y sus figuras arquetípicas, tales como *clavarios*, *pabordes* o *administradores*? Sospecho además, en el caso del *crowdfunding*, que su principal virtud es su principal defecto, y que el uso abusivo de la fórmula acabe generando su banalización, matando la gallina de los huevos de oro. Por otra parte, y abordando el tema a gran escala, ¿alguien se imagina la prenavideña Gran Marató de TV3 –desconozco si existe algo parecido en el resto de autonomías– consagrada a recaudar fondos para Kandinsky –ya me entienden– por un importe parecido a los casi 12.400.000€ que en la edición del 2012 se lograron recaudar contra el cáncer?

En conclusión, 1. Bienvenidas sean las nuevas formas de financiación de la cultura entendidas como complementarias y no como alternativas, salvaguardando la financiación pública de los servicios básicos y el tributo, hasta nueva orden, como mal menor. 2. Se impone promover el debate social amplio sobre qué debemos pagar con nuestros impuestos y qué nuevas formas debemos implementar para la financiación de todo lo público, y no sólo de la cultura. A este debate, la cultura debe llegar con ideas claras sobre qué *líneas rojas* no se pueden atravesar bajo ningún concepto. 3. No podemos ser un país con impuestos a la escandinava (para las clases medias y populares, pero no para las grandes fortunas) e intentar jugar al mismo tiempo en la liga del patrocinio con mínimas posibilidades de éxito. Y 4. En definitiva, y culturalmente hablando, entre todos estamos consiguiendo que África comience cada vez más en los Pirineos, salvo que en los próximos momentos los de mi comarca decidan *darse puerta* de una vez por todas y España principie bajo el río Ebro; atravesamos una zona de turbulencias: abróchense los cinturones, mantengan sus asientos en posición vertical y permanezcan atentos a sus pantallas...

El contexto es el siguiente. Encadenamiento de recesiones económicas que provoca fuertes descensos en los presupuestos públicos para el cumplimiento de los objetivos de déficit. Descensos en la renta disponible de las familias y aumento de la incertidumbre, asociados a una tasa de desempleo que supera el 26%. El consumo privado cae en picado y los presupuestos de las empresas para inversión en publicidad descienden radicalmente: los ingresos por publicidad en España en televisión y radio cayeron, desde 2008 y utilizando datos de Infoadex, un 41,1% y un 29,3% respectivamente. Esta situación, para el sector cultural, se traduce en disminución de presupuestos dedicados a cultura (y cuestionamiento de las ayudas públicas), descenso de la asistencia y de la financiación vía mercado, incremento de la dificultad de conseguir recursos procedentes del sector privado mercantil y, en los últimos meses, un incremento de la fiscalidad indirecta para buena parte de los bienes y servicios culturales, subiendo el tipo aplicado del IVA del 8% al 21% desde el 1 de septiembre del pasado año 2012.

Pues bien, en enero de 2011, el Grupo Parlamentario Popular, entonces en la oposición, presentó la Proposición de Ley de modificación de la Ley 49/2002 de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo. La propuesta fue rechazada, pues tan sólo contó con el apoyo de los proponentes y de Coalición Canaria. Sin embargo, el debate celebrado en sede parlamentaria el 22 de marzo de 2011 presenta varios elementos de interés. Por un lado, la justificación de la propuesta. El entonces portavoz de Cultura del Grupo Popular y hoy Secretario de Estado de Cultura en el gobierno presidido por Mariano Rajoy manifestaba lo siguiente: «La proposición de ley que hoy presentamos supone, a nuestro modesto entender, un cambio de orientación estratégica en lo relativo a la política cultural. Hasta el momento, la política cultural de nuestro país ha girado alrededor de la subvención pública y a un intervencionismo público que ha protagonizado el Estado, las comunidades autónomas y los municipios. Hoy tenemos la oportunidad de introducir un cambio estratégico en el eje de gravedad de la política cultural. En primer lugar, atribuyendo a la sociedad civil el protagonismo, no solo en el hecho decisorio que sustenta la política cultural, sino al propio desarrollo de esta. Y, en segundo lugar, colocando a la libertad creativa y al estímulo de los emprendedores creativos como los soportes conceptuales de un nuevo diseño, insisto, de política cultural» (1). Parece claro que, más que promover el dotarse de mecanismos complementarios de financiación, el cambio de modelo de política cultural pública formaba parte de los objetivos de la propuesta. En un momento tan grave de crisis económica, el propio sector cultural espera la nueva Ley de Mecenazgo que, derivada de la entonces proposición, contribuya a generar financiación para la cultura. Sin embargo, la pro-

metida Ley no acaba ni siquiera de presentarse, debido a la dificultad de encaje en las estrategias y previsiones del Ministerio de Hacienda. Pero, la pregunta que nos debemos hacer, en caso de que finalmente la Ley llegue a proponerse es ¿cuáles son los costes de un modelo de financiación que gravite sobre la participación privada? O, mejor dicho, ¿como sociedad, nos podemos permitir esos costes?

Veamos, pues, de qué costes estamos hablando. En primer lugar, resulta evidente que, para que la propuesta de mecenazgo resulte atractiva debe estar vinculada a fuertes incentivos fiscales, por lo que el primer coste es el de oportunidad, es decir, lo que la hacienda pública dejaría de hacer con el dinero que ahora ya no ingresaría en un contexto de déficit público. Esta es, sin duda, la preocupación principal del Ministerio de Hacienda. Sin embargo, el coste más importante sería la pérdida de la soberanía ciudadana sobre las decisiones de política cultural pública, pues esta pasaría directamente a ser regida por las empresas o individuos, que, en función de sus intereses, decidirían qué recursos aportar y a qué fin dedicarlos. Es cierto que son malos tiempos para salir en defensa de los modelos de representación democrática parlamentaria, pero que el mercado no es la manera más adecuada para asignar recursos en algunos ámbitos no deja de ser un hecho contrastable. Observemos, a modo de ejemplo, cómo se distribuyen los recursos procedentes de las aportaciones privadas en el Reino Unido, utilizando los datos correspondientes al periodo 2009/2010, periodo en el que la aportación privada supuso el 16% de los recursos financieros para el sector cultural, recursos complementados con la aportación pública (46% entre los Arts Councils-13%, –el Department for Culture, Media and Sport -20%–, otros departamentos del Gobierno -3%–, gobiernos locales y otras ayudas -9%– y los fondos procedentes de la lotería -2%–) (2). Pues bien, los 658 millones de libras (unos 776 millones de euros), se reparten del siguiente modo: el 72% de las contribuciones las reciben las principales organizaciones culturales –aquellas con unos ingresos superiores a los 5 millones de libras–; el 15% las grandes organizaciones (entre 1 millón y 5 millones); el 11% las de tamaño medio (entre 100.000 libras y un millón de libras) y el 2% las organizaciones pequeñas (menos de 100.000 libras de ingresos). Desde el punto de vista de la distribución regional, el 68% de las contribuciones se reciben en organizaciones que operan en el área de Londres. Además, si se cruzan estos datos con los relativos a otras fuentes de financiación, se puede observar que existe una fuerte correlación entre aportaciones privadas e ingresos de mercado (venta de entradas). Es decir, que la capacidad de atraer público es la que, a su vez, atrae los fondos *filantrópicos*. En resumen: las aportaciones privadas en mecenazgo se concentran en las principales organizaciones culturales –un 72%– (las más grandes, con presupuestos superiores a los 5,9 millones de euros, con mayor capacidad de atraer público) y en aquellas establecidas en el área de Londres (el 68%). Parece, entonces, que las libres decisiones de los individuos y empresas no aseguran, ni mucho menos, objetivos importantes de la política cultural como deben ser la diversidad artística y la equidad geográfica en la oferta que permita el acceso por parte de todos los miembros de la sociedad, dejando así de lado la redistribución de recursos entre áreas geográficas.

Con los datos de la experiencia del Reino Unido, con fuerte tradición en el mecenazgo, podemos concluir que, en primer lugar, la financiación obtenida de esta vía apenas supone el 16% del total, es decir, que no puede plantearse, ni siquiera desde el punto de vista contable, como una alternativa real a los modelos actuales de financiación. En segundo lugar, el coste de dejar en manos privadas la asignación de recursos implica la pérdida de soberanía ciudadana en la toma de decisiones, y no resulta compatible con los principios que supuestamente deben regir un estado social de derecho. Evidentemente, la situación actual es muy complicada, pero la solución no pasa por la búsqueda irracional de quimeras, sino que debe pasar por esforzarnos en introducir transparencia, eficiencia y eficacia, mejorando los modelos actuales, en diseñar complementos (y eso puede ser el mecenazgo) que, con una planificación estratégica adecuada añadan recursos al sistema y, por supuesto, en imaginar otros modelos que desarrollen y permitan el cumplimiento de la, por el momento vigente, Constitución Española de 1978, en cuyo artículo 44.1 se dice que «Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho».

NOTAS

(1) Acta del debate parlamentario sobre la toma en consideración de proposiciones de ley. Madrid. Congreso de los Diputados. 22 de marzo de 2011.

(2) MERMIRI, T. (2011). «Private investment in culture: the sector in and post recession». *Cultural Trends*, Vol. 20, nº 3-4 (2011) págs. 257-269.

En estos tiempos de crisis el tema del mecenazgo como una vía de apoyo a la financiación de la cultura es un tema recurrente. Desde la Administración, frente a sus recortes, se propone una nueva Ley de Mecenazgo como la panacea o al menos el maná que va a alimentar a la cultura en su travesía por el desierto hacia un oasis que va a posibilitar al viajero un entorno de supervivencia y amable desarrollo.

Creo que de cara a abordar este tema es necesario aclarar una cuestión previa: ¿Qué valor/papel le otorgamos al mecenazgo en nuestro sistema cultural? No podemos olvidar que el modelo cultural del Estado Español está vinculado al modelo de Europa occidental basado en el estado de bienestar. Un modelo que en este momento se está desmoronando y que tanto añoramos y queremos recuperar, aún a sabiendas que lo que consigamos no va a ser lo mismo que el que hemos conocido/disfrutado hasta hace unos años. El modelo de Estado de Bienestar supone que estamos ante un estado recaudador y redistribuidor y evidentemente el mecenazgo, que supone una vía de financiación de la cultura por parte de las empresas privadas, conlleva una reducción a la hora del pago de impuestos lo que «debilita» ese estado recaudador (las tensiones entre los responsables de Hacienda y de Cultura a la hora de definir una Ley de Mecenazgo son evidentes).

Cuando planteamos que se impulse el mecenazgo, ¿desde qué óptica lo hacemos? ¿Desde el convencimiento de la necesaria participación de la empresa en la financiación de actividades culturales, con lo que ello conlleva de reconocimiento de la empresa como agente cultural y de avanzar hacia un modelo diferente o desde la constatación de que el «carro de lo público» no puede avanzar y hacen falta «apoyos» para que pueda continuar? Desde luego los proyectos de nuevas leyes de mecenazgo que se han propuesto tanto en Andalucía, gobernada por la izquierda, como en Navarra, gobernada por la derecha, no dejan lugar a dudas: en ambos textos se cita la actual situación de escasez de recursos públicos como razón para incentivar el mecenazgo. De la ley anunciada por el Gobierno Central da la impresión que «ni está ni se le espera».

Por otro lado, es un tanto paradójico que a la hora de legislar sobre el mecenazgo la Administración no sólo admite, sino que a menudo prioriza, las actividades culturales realizadas por la propia Administración, lo que conlleva que la Administración sea un gran competidor de la iniciativa social por conseguir el mecenazgo empresarial. (Jugador y árbitro a la vez). ¿Tiene sentido?

En mi opinión, el mecenazgo debe de ser un elemento complementario a la financiación pública de la cultura. No podemos olvidar que hay proyectos y servicios culturales, que por su falta de visibilidad o interés mediático, por su carácter de vanguardia o por ser servicios básicos es difícil que accedan a fondos provenientes del mecenazgo. Además, los proyectos culturales tienen que competir con proyectos deportivos, sociales o medioambientales por la financiación privada.

La realidad es que en España la cultura del mecenazgo no está extendida. La concienciación por parte de las empresas de la asunción de su Responsabilidad Corporativa hacia la comunidad es incipiente y poco desarrollada y no creo que las empresas en general tengan un interés especial por ser mecenas de actividades culturales, frente a otro tipo de actividades (deportivas sobre todo), a no ser que ello, además de beneficios fiscales, les reporte notoriedad, diferenciación y mejora de su imagen pública, para lo que es necesario que la cultura tenga un nivel de valoración social importante, evidentemente mayor que el actual.

No quiero ser negativo sino un tanto escéptico. Creo que va seguir existiendo el mecenazgo empresarial para la cultura, que habrá proyectos culturales que serán atractivos para las empresas, que los profesionales de la cultura tenemos que hacer un mayor esfuerzo a la hora de definir nuestros proyectos culturales, introduciendo la variante de la «capacidad de atracción» de mecenazgo y realizar una buena labor de búsqueda de mecenas. Pero no creo que ello vaya a servir para paliar los recortes que está sufriendo el sector cultural. No creo que el mecenazgo privado vaya a cubrir todos los espacios que está abandonando la Administración, aunque apuesto por una nueva Ley de Mecenazgo que sea más atractiva para las empresas y que pueda generar un mayor flujo de financiación privada.

Me parece interesante y necesario fortalecer el mecenazgo individual, el de las personas y no empresas, a las que se incentive para financiar proyectos culturales. Para ello las deducciones fiscales tienen que ser mayores. Se trataría de apostar por otra forma de pagar impuestos, es decir que cada uno de nosotros pudiéramos decidir a qué destinar un pequeño porcentaje de nuestros impuestos directos, el 10% de lo que pagamos anualmente de IRPF por ejemplo. Un dinero que se destinaría para financiar una amplia gama de proyectos, con un mínimo de interés y calidad, sin dirigismos por parte de la Administración y decidido por cada uno de nosotros. En este caso los proyectos pequeños, de escaso impacto mediático pero cercanos al ciudadano (tanto geográficamente como de interés) tendrían mayores opciones para recibir financiación privada. Soy consciente que este sistema puede llevar a que la financiación se polarice en proyectos muy «queridos» pero a veces de relativo interés cultural o de excesivo carácter «localista» y que la financiación de todo aquello que suponga vanguardia y cambio pueda ser menos atractiva, pero para eso está la financiación pública.

BIBLIOGRAFÍA

Anteproyecto andaluz:

http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/html/sites/consejeria/general/Galerias/Adjuntos/destacados/anteproyecto_ley_mecenazgo.pdf

Anteproyecto navarro:

<http://www.gobiernoabierto.navarra.es/es/transparencia/normas-y-usos/procedimientos-elaboracion-normativa/ley-foral-de-mecenazgo>

ENTREVISTA



ENTREVISTA A ENRIQUE BUSTAMANTE RAMÍREZ

Daniel Heredia

Enrique Bustamante Ramírez: «Lo importante no son los cambios puntuales, sino tener la capacidad de adaptarse flexiblemente a los siguientes cambios que se van a producir, que serán muchos»

El currículum de este profesional al que le gusta denominarse independiente causa rubor. Es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad Complutense de Madrid, vicepresidente de la Asociación de Investigadores en Comunicación de España, y fundador y director de la revista *Te/los*, además de autor de numerosos libros, artículos e informes sobre su campo. Y una persona que aprecia la generosidad y la lealtad bien entendida. Esta entrevista se realizó el lunes 8 de julio de 2013, aprovechando su participación en los Cursos de Verano de Cádiz, mientras una parte de la ciudadanía continuaba su formación en las aulas universitarias y la otra disfrutaba de los placeres mundanos que el viento de levante les permitía.

¿Qué opinión le merece que millones de personas ejerzan de críticos e informen en las redes sociales?

Es un fenómeno positivo, quizás no tan masivo como creemos porque amplía notablemente el número de usuarios activos, especialmente en el campo de la comunicación y la cultura, pero también en las relaciones sociales. Quizás no es tan original y novedoso como se hace aparecer. En todas las culturas ha habido una parte de los usuarios minoritarios pero activos que creaban medios de comunicación, se expresaban a través de medios comunitarios, locales, y el resto de la sociedad le daba una limitada influencia. Ahora, con Internet, con las redes sociales, con la popularización de los blogs, etcétera, ha aumentado notablemente la escala de las personas que participan a día de hoy en ese proceso. Es un salto importante, especialmente en lo que tiene de recomendación y etiquetado, ya que el etiquetado en el mundo de la cultura y la comunicación es muy importante, sobre todo cuando un usuario etiqueta un contenido y lo recomienda a otros, porque en buena medida está utilizando el papel que antes hacían los críticos en los medios de comunicación tradicionales. Pero no nos engañemos, también tienen sus problemas.

¿Y cuáles son estos problemas?

Primero, no es en absoluto un fenómeno mayoritario, y en la mayor parte de los casos se limita a reiterar y a comentar de manera un tanto adocenada lo que transmiten los medios de

comunicación generalistas, que están aliados con los grandes grupos. Y segundo, los medios de comunicación y los nuevos agentes de Internet –el caso de *youtube*, por ejemplo– están en buena medida mercantilizando gratis la creatividad de los usuarios. Hoy nos encontramos con que algunos de los videos de aficionados que tienen más potencia y más atractivo –y seguimos con *youtube*– han sido apropiados por los medios de comunicación o por el propio canal, comercializados sin pagar a los autores. Igual sucede con los medios de comunicación, como por ejemplo *The Huffington Post*, que crece en prestigio y en negocio gracias a los blogueros que tienen la capacidad de transmitir y compartir conocimientos. Y cuando han atraído mucho tráfico, sin cobrar, se capitalizan y se venden por cientos de miles de millones de dólares sin que pague a ninguno de los que realmente han creado valor. Son dos ejemplos de cómo también hay un lado perverso de mercantilización. Y esta mercantilización es también censura. En muchos casos, los medios y los grandes buscadores ejercen un papel de barrera, de cuello de botella, de censura de la comunicación y de la cultura. Hay que analizar y potenciar que estos millones de usuarios sigan haciendo lo que hacen, porque propagan y difunden las culturas minoritarias o locales haciéndolas visibles y que antes quedaban encerradas en un gueto. También aconsejo a los usuarios que se protejan frente a las múltiples manipulaciones de los grandes poderes de la Red. Pero debemos seguir protegiendo y difundiendo dos grandes tradiciones occidentales: una, la creación de medios comunitarios propios, también en Internet, y dos, potenciar los medios públicos, no sólo la red de televisiones públicas sino también su proyección en digital, con sus enormes posibilidades en Internet, de video *on line*, de radio *on line*, etcétera.

¿Qué piensa sobre que periodistas de renombre se hayan convertidos en voceros del poder?

Esto siempre ha ocurrido, porque los medios de comunicación raras veces han sido neutrales, antisistema o críticos. Medios comerciales equivalen a medios compinchados con el poder e implicados con intereses económicos y financieros. Y siempre ha habido algunos periodistas que han destacado en esta labor de voceros del poder. Lo nuevo, quizás, como han estudiado muy bien en Francia, es la extrema polarización del abanico periodístico, que sitúa a unos pocos periodistas –que han dejado hace tiempo de serlo para convertirse en altos directivos empresariales cuya única preocupación es el valor en bolsa de las acciones– al mismo nivel de los ejecutivos de las multinacionales farmacéuticas o de fondo de capital riesgo. Y en cambio, una masa mayoritaria de periodistas está cada vez peor pagada, en situación más precaria, con menos independencia, autonomía, recogiendo información masiva en tiempo récord, sin capacidad de analizar la información, etcétera. Esta polarización extrema es nueva. Me atrevo a decir que una parte de la famosa crisis de los medios escritos no viene solo del salto digital, sino también de esa falta de credibilidad ocasionada por la ausencia de calidad en la información. En buena medida, por el alejamiento sideral de los medios hacia los intereses de los ciudadanos. Porque los grandes medios han ido engarzándose cada vez más con la gran cúpula financiera y financiera.

¿Son Juan Luis Cebrián o Pedro J. Ramírez dos ejemplos de esto que usted explica?

Pues sí. Pedro J., por ejemplo, se ha convertido, viniendo como patrón de un medio pequeño, en parte de una multinacional cuyo negocio no está en la prensa, sino en múltiples sectores. Y al final el valor de sus acciones en bolsa es vital para poder mantener el control frente a la multinacional. Cuando acumula pérdidas, pierde independencia, todavía más, y empieza a hacer *eres* y a despedir gente y a coger becarios. Hay todo un proceso ahí que es común al mundo de la cultura y de la comunicación, lo que hemos llamado *financiarización*, que significa que un gran grupo que hace quince o veinte años se conformaba con tener un 6% o 7% de beneficios, ahora sale a bolsa, pertenece a una gran multinacional, han entrado en fondos de capital riesgo, etcétera, y para poder mantener su valor en bolsa, y pagar la deuda acumulada en muchos casos, tienen que conseguir tasas de beneficios del 14%, 18% o 20% de beneficios. ¿Cómo se consigue esto? Rebajando brutalmente los costes de la información de calidad, que nunca han sido baratos, perdiendo drásticamente calidad y potenciando al mismo tiempo una mercantilización salvaje de los contenidos. Este proceso es muy peligroso para la cultura y la comunicación porque nosotros trabajamos con bienes simbólicos, con pensamientos, y esta materia no se comporta como los automóviles. Nosotros nos basamos en el factor credibilidad. Y en la televisión es aún peor. En España hay ahora dos grandes grupos que acumulan el 92% o el 93% del mercado publicitario. Hablar de competencia y pluralismo en este contexto es inverosímil, imposible.

¿Se ha perdido entonces la función de intermediario del periodista entre el poder y los ciudadanos?

Creo que sí, aunque siempre ha habido una parte de mito occidental en la acción de la prensa como cuarto poder, como si fuera un poder equiparable al ejecutivo, al judicial y sobre todo al económico. Y aunque es cierto que en determinados países, a nivel local, hubo una función de defensa de los intereses ciudadanos y frente a los abusos del poder político, ahora es casi imposible de encontrar. Solo nos fijamos en la censura del Estado y no en la censura económica ni en las presiones de los lobbies privados. Pero en los últimos quince o veinte años, el proceso ha empeorado mucho. El mito del cuarto poder no se sostiene ya. Donde mejor se ve es en la información económica, ya que todos los periódicos del arco, aparentemente muy diversos, tienen diferencias salvo cuando se trata de economía y de política económica. En esta cuestión coinciden de forma exacta. Aquí no hay veleidades, no hay márgenes. Pueden disentir en temas sociales o culturales, pero nunca en los económicos.

¿Qué opina de los blogs?

Tuvieron su tiempo, como también las páginas webs o los videos blogs. Ahora estamos en el estallido de los videos *on line*. Se dice que en cinco o seis años será la estrella que usen un 70% u 80% del tráfico de datos mundial. Es un formato mucho más flexible para mensajes. Los blogs son un fenómeno interesante para destacar un papel de comentario o de opinador,

de crítico, de intermediario, que ha permitido romper la barrera de control de los grandes grupos de comunicación. Pero veo difícil que un blog pueda publicar un informe de 30 o 40 páginas, porque por definición son textos y comentarios para animar un debate o para convertirse en el tópico del día. Esto produce limitaciones. Y también tiene vicios importantes. Tengo catalogados unos cuantos blogs en España que se autotitulan independientes y que están subvencionados por grandes empresas, más allá de su rentabilidad publicitaria. Es más, grandes grupos empresariales en España subvencionan blogs sin aparente retorno financiero porque esos blogs lanzan rumores no verificados que el medio tradicional puede publicar después tomándolo del blog, estableciéndose perversas relaciones. Hay muchos blogs mercenarios en España. Y ya sabemos que cuanto menos independiente es algo, más proclama su independencia y su autonomía. Hay blogs de líneas sospechosamente coincidentes con el poder. Y un notable número de blogs de extrema derecha en España más allá de su representatividad electoral que están financiados por grandes empresas. También he conocido grandes empresas que eran chantajeadas por blogs para que éstos no hablasen mal de la empresa. Sin duda, tenemos un cuadro complejo.

Internet es un espacio complejo.

Sí, y tiene un problema grave que algún día habrá que resolver, porque en los medios de comunicación tradicionales el lector sabía más o menos quién estaba detrás y podía saber los intereses que había por medio y filtrar la información. En el mundo de Internet, no es tan fácil. Hay muchos portales creados por grupos bancarios que se presentan como autónomos. Nunca sabemos quién está detrás, quién controla, quién paga lo que leemos o vemos. Es un tema complicado.

¿El cierre de la televisión pública griega es un aviso de lo que ocurrirá con otros canales en Europa?

No es un gran antecedente como se está vendiendo por ahí. En España nos adelantamos a los griegos hace algún tiempo, con el cierre de la televisión de Madrid, en cierto tono irónico, y con *Canal Nou* en Valencia, en un proceso prácticamente igual. Teniendo una buena audiencia, de pronto cierran y despiden a un 80% de los trabajadores, quedándose prácticamente con una plantilla compuesta por directivos, que son los que han provocado precisamente esta situación. Luego externalizan los servicios y contratan a empresas privadas, dejando casi todo en manos privadas. Salvo, eso sí, el control de la información y la censura. Estos dos precedentes españoles son gravísimos. Y mejor no hablar de la involución de Radio Televisión Española. De una reforma como la del 2005 y 2006, que había permitido por fin después de cincuenta años de historia, homologarnos con el modelo occidental europeo, hemos dado un salto al vacío, hacia atrás, para situarnos prácticamente en el estatuto del 80, y en algunos aspectos incluso peor. Con un Consejo no profesional, sin incompatibilidades, que puede venir de cualquier interés, un director nombrado por el Gobierno central y un director de informativos controlado por los gobiernos, recortes brutales... Las audiencias,

por ejemplo, de RNE se están hundiendo, perdiendo prácticamente uno de cada tres oyentes. La de TVE está cayendo también a niveles insólitos, cayendo por debajo del 10%... Estamos hablando de un proceso de rechazo de la ciudadanía española a una dependencia claramente gubernamental insólita en este periodo democrático. Si aunamos manipulación sistemática política y recortes brutales financieros, el modelo no es muy diferente del cierre inmediato, como ha sucedido con la televisión pública griega. Es un proceso de jibarización del servicio público, mientras audiencias y mercados publicitarios se reenvían a las cadenas privadas. Estamos hablando de un control de la información, de la comunicación y de los contenidos verdaderamente peligroso. Me parece un hecho muy grave, que es difícil encontrar en el panorama europeo, salvo el caso Berlusconi en Italia.

¿No privatizaría entonces las televisiones autonómicas?

El modelo de televisión en España estaba bien articulado. Tenía sus problemas pero también sus grandes virtudes. Tenía una red fuerte a nivel estatal, con una mayoría de financiación pública, con una infraestructura claramente independiente del gobierno y del control gubernamental... Solo faltó el último eslabón, que fue crear un Consejo Audiovisual autónomo, independiente, pero no se llegó a crear por boicot del Partido Popular entonces en la oposición. Ahora curiosamente, somos el único país, de 27, sin una autoridad visual independiente. El resultado es una televisión pública manipulada por el Gobierno y una radio-televisión privada cuyo control corresponde absolutamente al Gobierno y que puede ser objeto de chantaje permanente.

Su libro *La televisión económica* se publicó en 1999. ¿Habría que actualizar mucho la obra si volviese a ser reeditada?

Bueno, en el fondo no he parado de hacer actualizaciones, en el sentido de que desde principios de los ochenta he trabajado en dos grandes campos: cultura e industrias culturales y televisión, en ambos casos desde el punto de vista económico pero también desde la perspectiva sociológica. Y relacionando ambos campos. Después del 99 he publicado dos grandes obras sobre la cultura digital y las dos tienen capítulos muy importantes sobre los cambios de la televisión. Además de artículos, estudios, informes, etcétera, por lo que siempre estoy actualizando mis libros, mis trabajos. Así que tengo la base para hacer pronto una actualización de *La televisión económica*, añadiendo quizás en el título la palabra *digital*.

¿Alguna recomendación para los jóvenes que quieren ser periodistas?

Soy licenciado en Periodismo y en Sociología, y he dedicado treinta años de mi vida a la comunicación audiovisual, así que tengo una visión muy híbrida y nada corporativista. No separo periodista de publicitario o de comunicador audiovisual. La gran transformación de nuestra época ha sido pasar de un sector pequeño especializado en dar información, comunicación y entretenimiento a un sector vital en todos los terrenos de la sociedad como es lo

digital. El que no se quiera enterar de este cambio, no tendrá futuro. El que siga pensando en estos momentos en trabajar en el periódico escrito local, regional o nacional, en la televisión tradicional o en la sala de cine de toda la vida, no tiene nada que hacer. Y en plena crisis, menos todavía. Buena parte de la crisis en la prensa, radio y televisión no es coyuntural, sino estructural por el cambio de modelo. Los estudiantes y los profesionales jóvenes tienen que darse cuenta de que este cambio es inapelable, por lo que tienen que estar preparados. Hay que estar abiertos a nuevos campos, darse cuenta, por ejemplo de que el vídeo en Internet prospera más. O estar despiertos para encontrar nuevos nichos de mercado. Porque no se puede montar una empresa cultural en una pequeña localidad y quedarnos en el pueblo. Tenemos que salir fuera, de la región, del país. La historia nos ha enseñado que lo importante no son los cambios puntuales de tecnología u oficio, sino tener la capacidad de adaptarse flexiblemente a los siguientes cambios que se van a producir, que serán muchos. Hoy la moda es ser *community manager*, pero mañana puede ser animador cultural digital. Por eso hay que tener herramientas culturales creativas, conocer la historia de la cultura, la historia de nuestros contenidos simbólicos, nuestra memoria cultural, que es lo que da la capacidad creativa y de innovación. Sin esto, la tecnología no vale para nada.

¿Cómo se puede mantener en la actualidad una revista como *Telos*, que ya va por el número 95?

Es un milagro de la historia. Yo fundé *Telos* a finales del 94 con un editor, Obdulio Martín Bernal, que realizó una gran labor en la entonces Fundesco, y que ahora está olvidada cuando Fundesco fue una fundación ejemplar que estaba patrocinada por Telefónica y por cuatro o cinco empresas importantes del sector. Tuvo un papel emblemático en la creación de un tejido investigador en España: empezó la marcha de buena parte de los programas europeos en España, colecciones de libros, de pensamiento, puso en marcha los primeros debates sobre la sociedad de la información... En España, este tipo de trabajos e informes no los hizo el Gobierno, sino una fundación como Fundesco. En ese contexto nace *Telos*, en enero de 1995, con la ilusión de que España tenía que aportar toda una reflexión propia sobre la convergencia digital, sobre la cultura, la comunicación, con la informática, que era un pensamiento precursor en esa época. Los primeros números lógicamente fueron fruto del momento, pero ya dedicábamos una enorme atención a videotex, que era el antecedente primero de Internet, o a la convergencia de la cultura con las comunicaciones. En estos 95 números está la historia entera de la investigación en España sobre este campo, y buena parte también de la internacional, porque por la revista han pasado dos mil investigadores de buena parte de los países punteros, como Francia, Estados Unidos o América Latina. Cerró durante tres años y pico en la época de Villalonga al frente de Telefónica, y cuando reaparece, se amplió y apareció en Internet. En la última etapa, desde 2007 o 2008 con Javier Nadal en la Fundación Telefónica, ha tenido un impulso excepcional, abriéndose a nuevos campos de innovación. *Telos* ha cumplido un papel excepcional de agrupamiento de investigadores de mucha calidad.

¿Hay que bajar el IVA de la cultura?

Es un principio vital para toda Europa, defendido, incluso, por las grandes consultoras. A nivel mundial, el Estado y el fisco han cumplido un papel fundamental en la promoción de sectores estratégicos, y la cultura es uno de estos sectores estratégicos básicos. No se pueden equivocar todos los países desarrollados del mundo, y también Rusia, China o India, cuando bajan sus impuestos en materia cultural. Una forma de tasa es captar dinero por el fisco y subvencionar la cultura. Otra es que el Estado pierda dinero y lo ceda a las empresas o a los particulares para que lo inviertan en cultura, pero esto es más complicado. Y otra forma de apoyar un sector consiste en incentivar su consumo reduciendo las tasas fiscales. El único debate que hay en los países desarrollados es si el IVA reducido debe aplicarse solo al mundo analógico o también al digital. Es la gran patata caliente que tiene la Comisión Europea en el Parlamento.

Los recortes en cultura han sido también muy fuertes.

El dinero del Estado central a la cultura de 2009 a 2013 se ha reducido en un 50%. Y en las comunidades autónomas y en las entidades locales, el recorte es de hasta un 70% de media. Por otra parte, penaliza el consumo con una subida del IVA a la mayoría de las actividades culturales en un 162%. Esta penalización castiga brutalmente la demanda cultural. De hecho, somos el país de la Unión Europea que mayor subida del IVA cultural ha tenido en los últimos cuatro o cinco años. Este panorama desolador demuestra claramente que la política pública de ayuda a la cultura está desapareciendo, una política cultural construida desde la Transición que se está desplomando. Es un castigo impresionante, brutal. Y una gran contradicción, porque por una parte demoniza las subvenciones diciendo que eso es crear dependencia, y por otra parte penaliza la demanda de los ciudadanos. No tiene ningún sentido.

¿La única motivación es la recaudatoria?

Sí, y los datos que tenemos de artes escénicas, de conciertos, de danza, de ópera, de cine, es que están retrocediendo de tal modo con el aumento del IVA cultural, que Hacienda va a recaudar mucho menos dinero que lo que recaudaba antes. A uno solo se le ocurre una motivación ideológica política partidista para entender lo que está sucediendo. La gente de la cultura ha sido mala y hay que castigarla porque han sido sospechosos de izquierdistas, cosa que es bastante absurda. Yo vengo reclamando desde hace años un IVA cultural cero. El Gobierno tendría que solicitar a la Unión Europea un IVA cero para la cultura porque es una manera de que el Estado incentive el consumo a los ciudadanos y a las familias. Se están cargado el mundo de la cultura.

España, como siempre, es diferente.

España es el caos absoluto y el delirio total en esta materia.

Pero al fútbol se lo perdonan todo.

Cierto. Lo que en los años cincuenta y sesenta eran entidades sin ánimo de lucro, que no podían tener accionistas, ni propietarios, de cantera local o nacional, se ha convertido en uno de los grandes negocios del mundo económico con cantidades multimillonarias. Pero hay un problema, y es que ha habido reconversión de mercado, y ahora los equipos de fútbol son privados, con accionistas, en muchos países salen a Bolsa... Y esto significa riesgo de mercado. Si un equipo se hunde económicamente por no tener una buena gestión, hay que dejarlo caer. Pero cuando quiebran, piden la ayuda de las administraciones. Nos hemos encontrado con la brutal contradicción, como en la Comunidad Valenciana, donde el gobierno avala la deuda multimillonaria de los clubs de fútbol y por esta vía se convierten en el mayor propietario de los clubes de toda la región. Y he visto con mis propios ojos como algunos de estos créditos vienen del presupuesto de cultura. Así que ahora la cultura ampara también al fútbol, a los toros y prácticamente a cualquier cosa. El fútbol de los grandes clubs no es deporte, sino beneficios económicos con movimientos de enormes cantidades de dinero y búsqueda de poder político. Esto no es cultura, y mucho menos cultura subvencionable. Estamos viviendo una época de confusión entre lo público y lo privado, entre lo social y lo económico, realmente espectacular y que exige medidas tajantes.

El discurso de los Estados no es muy coherente.

Los Estados están teniendo descaradamente un discurso de empresa. Sus indicadores son cada vez más económicos, cuando la cultura exige un tiempo lento, que no atiende a las reglas del productor inmediato. Tenemos que reclamar una vuelta a los orígenes en el campo de la cultura, repensar las políticas culturales y buscar un nuevo modelo de remuneración a los creadores. Y sobre todo fomentar la cultura que viene desde abajo, del pueblo, no la que se impone desde los Estados.

¿Qué es ocio y qué es cultura?

No vamos a hablar de cultura popular ni de cultura de élites. Porque la cultura es la construcción de bienes simbólicos identificados con un país, con una región o con un grupo social, y destinados a alimentar la ideología y la mente del resto de sus conciudadanos. Por ejemplo, es muy legítimo que alguien defienda los toros como cultura tradicional, pero plantea todo un debate con los derechos humanos, con los derechos de los animales, con una sociedad civilizada, y desde luego no es cultura en el sentido de creación simbólica, legitimada o enraizada en el progreso de una nación. Así que no debería estar subvencionado con el dinero de cultura. Me resulta paradójico que aquellos que abogan por el libre mercado en materia cultural digan que hay que subvencionar los toros para que no muera. ¿Esto no crea dependencia? El pensamiento *neocom* mezclado con el pensamiento tradicionalista y neofranquista. También pasa con la cocina. No dudo que la cocina tenga elementos culturales,

pero no crea bienes simbólicos identificados con un país. Su objetivo es el alimento, nada más, por muy bien presentado que esté.

Nos venden el mecenazgo como prácticamente la única vía posible, y sin embargo la ley de Mecenazgo sigue paralizada.

Efectivamente nuestros dirigentes dan todo el poder al mercado, y parece que la única vía se presenta bajo el nombre de mecenazgo. Estamos ante un discurso hegemónico, que no habla de experiencias en otros países, que es amplia y rica. Quizás no tanto en cifras pero sí en términos de herramientas y de sus impactos sobre la cultura. Porque el mecenazgo es admisible, pero tiene sus limitaciones y no es neutral. Hay estudios que dicen que el mecenazgo de las grandes corporaciones trasplanta la soberanía de la cultura a las grandes empresas, hacia proyectos de gran visibilidad centrados en las grandes ciudades para asegurarse así un retorno comercial en términos de *marketing* y de ganancias comerciales. Esta potenciación solo de las grandes culturas desprecia y margina todo lo demás, esos proyectos sociales, vanguardistas e innovadores tan necesarios y casi siempre minoritarios.

¿Y qué se puede hacer?

Si se quiere impulsar de verdad la cultura sería preciso dar especiales incentivos a las donaciones de las personas físicas y especialmente al mecenazgo de masas (*microfunding*), que en España alcanza cifras ridículas.

La Unión Europea recalca mucho la idea de que la cultura europea es importante...

Sí, desde Bruselas afirman machaconamente que la cultura es importante, pero solo le dedican un 0,18% del presupuesto mientras que a la agricultura le dedican un 46-48%. Esto son cifras, no interpretaciones mías. La cultura tiene un efecto locomotora porque posee una gran capacidad de creatividad que le da el impulso a la competitividad a nivel mundial, pero los planes de la Unión Europea en materia cultural introducen cambios muy notables de la concepción de la cultura, acercándonos al modelo norteamericano, que es un modelo privado de la gestión de la cultura. Hay un riesgo proveniente de los grupos multimedia que amenaza con convertirnos en *Hollyweb*. Si Europa tenía antes un papel secundario, ahora será todavía peor.

¿Qué camino deberíamos seguir?

Hay que trabajar en un modelo de política cultural diferente al existente, más comunicativo, más eficaz, más barato, más flexible, menos paternalista, donde la gente realmente decida qué es lo que le gusta y no lo decida el Estado. De abajo hacia arriba. Tenemos un horizonte de esperanzas, pero al mismo tiempo de movilización social.

¿Qué medidas propone usted?

Propongo un gran pacto social en el que se propicie una revolución en la forma de crear/acceder al conocimiento-cultura; el derecho a la conexión, la transparencia y la evaluación; la producción colectiva: el acceso a los recursos compartidos, entre otros la revisión del *copyright*; pasar de la economía de la escasez a la de la abundancia y tener modelos sostenibles de creatividad.

¿A qué le tiene miedo Enrique Bustamante Ramírez?

Le tengo miedo a un pensamiento político unidimensional que va creciendo a mi alrededor. Es muy peligroso a nivel de sociedad. Yo viví el final del franquismo y le tomé terror al orden impuesto y represivo. Y hoy vemos que por fórmulas muy alambicadas y muy sutiles, está llegando a la sociedad este pensamiento autoritario que por razones de seguridad justifica asaltos brutales de la policía. Me produce pavor y me hace pasar miedo físico como pasé en el franquismo. Y me preocupa mucho por la gente joven. Nos están construyendo un mundo muy jodido y muy peligroso, y a veces uno se siente el último rockero.

¿Con qué odia perder el tiempo?

Me encanta perder el tiempo. Trabajo muchas horas, pero en temas que me gustan, por lo que cuando voy al cine, leo una novela, veo una serie en televisión o voy a una obra de teatro, me siento en un mundo bastante similar. Tampoco le hago ascos, en verano, cuando voy a Málaga, mi tierra natal, a estar en la playa dos o tres horas. Me gusta pasear, mirar el paisaje... Me divierten todavía muchas cosas en la vida. No tengo miedo al no tener nada que hacer en un momento determinado.

¿Cuáles son las cualidades que más aprecia en la gente, en sus amigos?

La generosidad y la lealtad bien entendida. Me gusta que un amigo me haga una crítica cuando ve que me estoy equivocando. Lo que menos me gusta en contraste es el pelotilleo, la exaltación acrítica, es algo que me repele, especialmente hacia mí. Es algo que no me creo y que además me molesta. Estamos en un mundo, y sobre todo en esta época de crisis, en que la generosidad y la lealtad bien entendida se penalizan. Actualmente todo el mundo busca el beneficio inmediato de los amigos, ni siquiera a medio o a largo plazo. Y es algo muy jodido y muy utilitario, casi mafioso, de lealtad mal entendida, sobre todo en cuestiones económicas o de empleo.

Lo que usted cuenta, llevado a lo macro, es lo que ha conducido al mundo político a tanta corrupción.

Efectivamente. Yo no sirvo para tener esa mentalidad corporativista. Cuando he jugado algún papel público, como lo jugué en 2004 y 2005 en el Consejo de Reformas, lo hice gratis, sin

cobrar y sin aceptar cargos. Además realicé críticas a algunos comportamientos del Gobierno, lo cual me garantizó que nunca más me llamarían. Ahora observo que cuando alguien se acerca a una persona piensa en qué le podrá ayudar, en qué podrá sacar de él, y la amistad, como el amor, no consiste en tener recompensas. Es algo a largo plazo, como la cultura. Tiene su tempo, su ritmo, y te puede dar muchas satisfacciones, pero no son monetarias. Cuando veo a mi alrededor estas historias mafiosas, me perturba mucho.

¿Se siente a gusto trabajando en la universidad pública?

La universidad pública es la última trinchera del pensamiento independiente en nuestro país. Crítico o no crítico, pero independiente, autónomo, no subordinado a intereses políticos o económicos. Desgraciadamente no sé cuánto tiempo durará así. Llevo ya 32 años en la universidad y me da satisfacciones impresionantes. La simple conciencia de mi independencia por encima de cualquier interés me produce una satisfacción maravillosa.

TEMAS
MONOGRÁFICO
OBSERVATORIOS CULTURALES



INTRODUCCIÓN

Ana Luz Castillo Barrios¹

El monográfico que presentamos a continuación nace motivado por la reflexión a la que diera paso el VI Seminario Internacional del Observatorio Cultural del Proyecto ATALAYA, «La cultura vista desde los Observatorios», celebrado en abril de 2013 en Carmona, Sevilla, y que girara en torno al momento que vive la cultura en España y otros países desde la mirada que ofrecen los Observatorios Culturales, una «mirada privilegiada y ordenada», como se señala en el balance del seminario.

Pero, ¿qué es un observatorio cultural?, ¿qué observa, monitorea o mide?, ¿cuáles son sus utilidades y qué fuentes de información utiliza? El cuestionamiento básico para clarificar conceptos e ideas dio paso a nuevos cuestionamientos: ¿qué sucede con los observatorios en el espacio iberoamericano? y de cara al futuro, ¿qué deben observar, medir y analizar?

Indagar sobre las respuestas a estos cuestionamientos, desde la perspectiva de expertos académicos y profesionales en el campo de la cultura, nos permitió alcanzar el fin que nos habíamos trazado: contar con un documento de consulta, reflejado en este monográfico, que pueda servir como herramienta para todas aquellas personas interesadas en conocer sobre los observatorios culturales, conteniendo información, reflexiones, experiencias y propuestas que sin tratar de ser exhaustivas, pueden brindar conocimiento y guía para el análisis actual y futuras propuestas de observatorios culturales.

Iniciamos con «Observatorios Culturales», aporte de Mercedes Giovinazzo Marín, directora de la Fundación Interarts en Barcelona, organización no gubernamental especializada en cooperación cultural internacional, y presidenta del Comité ejecutivo de *Culture Action Europe*, red europea de organizaciones culturales (<http://www.cultureactioneurope.org>).

Para dar un marco de referencia al debate, Giovinazzo nos ofrece en su artículo un rápido cuadro de la situación, pasada y actual, sobre la cuestión de la medición de la cultura. Inicia con la revisión de varios eventos sobre cultura que han tenido lugar recientemente y en los que se ha enfatizado la necesidad de incluir la cultura como elemento fundamental en el diseño de políticas públicas y a su vez, la necesidad de medir la coherencia de dichas políticas para garantizar el bienestar de los ciudadanos. Para ello, señala, es imprescindible establecer mecanismos de coordinación institucional, elaborar marcos estadísticos, llevar a cabo análisis

¹ Coordinadora del monográfico *Observatorios Culturales*.

empíricos y crear capacidades. Asimismo, establece que aun cuando se ha reconocido ampliamente la importancia de trabajar a partir de datos fiables, en la actualidad no hay sistematización de los mismos, la existencia de observatorios con la misión de completar conocimientos para facilitar la toma de decisiones es escasa, su dispersión geográfica es muy grande, así como su variedad en tipos y diversidad en ámbitos territoriales en los que trabajan. Por ello, finaliza afirmando que «sin duda alguna, la medición de la cultura es una asignatura pendiente en Europa», y como se verá más adelante, en todos los continentes.

El segundo artículo, «Utilidades de los Observatorios Culturales, la perspectiva práctica de los pararrayos», es un aporte de J. Luis Ben, Gestor Cultural, Técnico de Cultura de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz y miembro y director de investigación de OIKÓS, Observatorio Andaluz para la Economía de la Cultura y el Desarrollo en proyectos con Guatemala y España.

Partiendo de una ilustrativa analogía entre el pararrayos y un observatorio cultural, Luis Ben nos introduce en el análisis de las utilidades de los observatorios culturales, que al igual que un pararrayos, tiene un valor instrumental, es decir, es una herramienta. Para su análisis se basa en tres ejemplos concretos de observatorios culturales, ajustados a tres realidades territoriales muy diversas. Así, nos conduce a identificar dos ejes esenciales de utilidades relacionados con la organización de la información sobre el sector cultural y la socialización del conocimiento. A partir de estos ejes llega a la propuesta de cuatro utilidades esenciales (ayudar a decidir, proponer respuestas, resolver problemas e innovar), con el mismo número de funciones clave. Asimismo, determina que la utilidad del observatorio debe concretarse en productos o servicios, los cuales describe con amplitud, enfatizando que el observatorio cultural debe ser una organización enfocada a reflexionar, orientar y mejorar. Para finalizar, vuelve a la analogía inicial, señalando que como el pararrayos, «el observatorio se introduce en la atmósfera inquieta de la cultura para tratar de pegarla a la tierra, ayudar a su desarrollo, catalizar conflictos y difundirla».

«*Observare-Laborare*», la tercera entrega, es una colaboración compartida de Salvador Carrasco-Arroyo y Vicente Coll-Serrano, ambos profesores del Departamento de Economía Aplicada de la Universidad de Valencia y miembros del grupo de investigación MC2 (Métodos Cuantitativos para la Medición de la Cultura).

En su trabajo, Carrasco y Coll hacen referencia a los aspectos metodológicos e instrumentales de los observatorios culturales, proporcionando orientaciones sobre las fuentes estadísticas a las que deberían acudir los observatorios para acceder a los datos, así como a las técnicas que podrían aplicarse para su análisis, sin olvidar la difusión de la información obtenida. Inician con una introducción que señala que la cultura se ha convertido en un derecho amplio de los ciudadanos y un indicador del desarrollo, por lo que es indispensable disponer de información para su análisis. Sin embargo, la mayor parte de regiones no cuentan con datos fiables o bien, presentan gran diversidad de formatos, lo que evidencia la necesidad

de crear metodologías comunes y estrategias especializadas en la recopilación y análisis de información. A partir de este punto, Carrasco y Coll nos llevan por un recorrido que analiza los observatorios y sus sistemas de información, pasando por la revisión del objetivo primario y la misión de un observatorio cultural, la creación de un Sistema de Información Cultural como uno de los objetivos específicos y la necesidad de construir sistemas de indicadores que permitan que luego de la fase de observación (*Observare*), se continúe con el tratamiento, análisis de datos, diagnósticos y pronósticos (*Laborare*). Seguidamente, nos adentran en el conocimiento de las fuentes de información en España, la accesibilidad a fuentes de datos y las fuentes estadísticas en el entorno internacional, para finalizar con el análisis de procesos, protocolos y técnicas utilizados por los observatorios en la recogida, almacenamiento, tratamiento y difusión de la información.

Fernando Vicario Leal es el autor de nuestra cuarta entrega, «Observatorio Iberoamericano de Cultura, un complejo pasado y un futuro no menos complicado», quien dirige desde Bogotá, Colombia, la empresa Consultores Culturales que se especializa en trabajos de asesoría cultural en cooperación internacional, cultura y desarrollo, innovación social y diseño de estrategias para la formulación de políticas relacionadas con emprendimiento y creación de empresas creativas.

A partir de la proximidad de la experiencia en el proceso de creación del Observatorio Iberoamericano de Cultura, Fernando Vicario nos ofrece un recorrido analítico, apoyado en oportunas y valiosas reflexiones, desde los antecedentes y la arqueología del proyecto, hasta la formulación de una propuesta de futuro para la concreción de un observatorio cultural Iberoamericano. En el trayecto nos plantea que la cultura, en su afán de legitimarse, se empeñó en demostrar su aporte económico a la sociedad. Esto dio paso a diferentes maneras de medir la cultura, especialmente en Latinoamérica, pero siempre en relación a su capacidad de generar y demostrar ingresos. Nos ofrece una descripción de los variados intentos por medir la cultura a través de «encargos» a la OEI que generaron una gran cantidad de bases de datos, desde esa perspectiva, para hacernos ver que ahora, los expertos en el sector cultural se preguntan de otra forma sobre el valor de la cultura y en este proceso, el objeto de un observatorio cultural se amplía. Vicario elabora una propuesta de «objeto» de un observatorio y se pregunta, ¿desde dónde mirar hoy para saber qué rumbos tomar mañana? Se adentra en la relación de lo que ha sido la investigación sobre observatorios, como inicio para la construcción de un Observatorio Iberoamericano, las acciones emprendidas en diversos frentes, las iniciativas actuales, las nuevas miradas y sus formas de medirse, para llegar a la propuesta del objetivo de un Observatorio Iberoamericano del siglo XXI que mida lo tangible y lo intangible y sepa mirar las causas de los problemas comunes y en definitiva, «todo aquello que tiene que ver con el después de que la obra ha sido creada».

El quinto artículo, «Un ejercicio de prospectiva en torno a los Observatorios Culturales: Hacia la evaluación de la vitalidad cultural», es un aporte de Raúl Abeledo Sanchís, investigador en

la Unidad de Investigación en Economía de la Cultura de la Universidad de Valencia (Econcult), desde donde coordina el área de Proyectos Europeos.

Abeledo Sanchís, basándose en una sólida fundamentación teórica y la perspectiva de análisis de la Economía de la Cultura, nos comparte la aventura de imaginar el futuro para aproximarse al papel y la naturaleza de los observatorios culturales en un escenario de entonces, caracterizado por la complejidad de las relaciones entre cultura y desarrollo y el carácter micro, múltiple, emergente e intangible de muchos de los impactos que nos interesa evaluar.

Luego de la introducción en la que establece las principales hipótesis del artículo, Abeledo nos conduce por el proceso de definir una visión de observatorio y su misión, alcanzando que el objeto principal de evaluación de este observatorio de futuro es «la vitalidad cultural y creativa de una comunidad». Continúa analizando el reto de evaluar la cultura y la creatividad como factor de innovación social y económica y el papel del observatorio que identifica y evalúa los canales de acceso a través de los cuales las actividades culturales y creativas fomentan los procesos de innovación. Posteriormente, nos adentra en la comprensión de las organizaciones culturales y creativas como proveedoras de servicios de carácter simbólico y emocional que impactan sobre sus audiencias y más allá, para llegar al análisis de la perspectiva territorial en donde señala la relevancia del nivel local para la evaluación. Seguidamente, nos conduce por los principios de diseño en red y el enfoque de abajo arriba para la organización del observatorio y la gobernanza y participación de los beneficiarios para lo que se requiere generar plataformas de participación y todo ello, para favorecer la vitalidad cultural de los territorios, «principal objeto de deseo a evaluar».

La última entrega desde los especialistas, titulada «Observatorio de la Diversidad Cultural en Colombia», nos brinda la experiencia concreta de formación y funcionamiento de un observatorio cultural que busca nuevas formas de ver y pensar el cambio cultural. El artículo está a cargo de un equipo profesional constituido por Belén Lorente, profesora de la Universidad de Málaga, Edgar Alberto Novoa, profesor de la Universidad Nacional de Colombia y Carlos Zambrano, profesor de la Universidad de Cádiz, quienes desde su experiencia directa en la creación y funcionamiento del Observatorio de la Diversidad Cultural en Colombia nos narran «de dónde viene, dónde está y hacia a dónde va» dicho observatorio. En su recorrido, los autores nos llevan desde los cuestionamientos que dieron paso a su formación, el enfoque utilizado y la reflexión intensa sobre la diversidad cultural que reveló a la apropiación de la diversidad como la dinámica a observar, hasta el establecimiento de sus objetivos, los logros consolidados a través de diversos proyectos y algunos otros proyectados, para finalizar apuntando que «la intención del laboratorio es neutralizar los avances de la criminalización de la diversidad, evitar que sea el chivo expiatorio de los futuros reordenamientos biopolíticos de la globalización».

Para concluir el monográfico se incluye un listado de los principales Observatorios Culturales de los que se tiene conocimiento y que cuentan con información actualizada en línea. Este

listado se organiza por territorios, es decir, países en los que se ubican los observatorios, incluyendo la denominación formal de la organización y una breve descripción de los mismos.

Esperamos que la inclusión de este monográfico en el presente número de la revista *Periférica* alcance el objetivo trazado, pero serán de ustedes, estimados lectores, todos los usos y beneficios que pueda brindar.

OBSERVATORIOS CULTURALES

Mercedes Giovinazzo Marín

AUTORES/AUTHORS:

Mercedes Giovinazzo Marín

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Directora Fundación Interarts, Barcelona

TÍTULO/TITLE:

Observatorios Culturales

Cultural Observatories

CORREO-E/E-MAIL:

mgiovinazzo@interarts.net

RESUMEN/ABSTRACT:

El debate acerca de la importancia de medir la cultura como elemento de las políticas públicas parece estar de nuevo de actualidad. Sin prejuicio de defender, o no, la existencia de los «observatorios culturales», el presente texto pretende esbozar un rápido cuadro de la situación, pasada y actual, sobre la cuestión de la medición de la cultura para dar un marco de referencia para el debate.

The debate about the importance of measuring culture as an element of public policy appears to have become topical once again. Taking an impartial standpoint on the existence of 'cultural observatories', the aim of this paper is to provide a brief outline of the past and present situation as regards the question of measuring culture, in order to provide a framework for the debate.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Observatorios culturales; política cultural.

Cultural observatories; cultural policy.

Durante la Conferencia anual de Culture Action Europe (1) que tuvo lugar del 3 al 5 de octubre en Roma (Italia) bajo el sugestivo título «No es una crisis, ¡es una transición!» (2), Enrico Giovannini, Ministro italiano de Empleo y Presidente del ISTAT (3), subrayó varias veces como, a su entender, hoy más que nunca la cultura debe ser tomada en cuenta como un elemento fundamental en el diseño de las políticas públicas a todos los niveles, incluido el supra-estatal. Desde su punto de vista, es fundamental proceder a medir, sistemáticamente, todos aquellos elementos que pueden contribuir a determinar el grado de coherencia de las políticas públicas para la consecución de aquel que debería seguir siendo el objetivo general de los Estados: garantizar el bienestar (*well-being*) de los ciudadanos. En esta labor de medición no debe faltar la cultura entendida en su sentido amplio, puesto que el acceso a y la participación en la vida cultural no sólo son un principio y valor fundamental reconocido entre los derechos humanos (4) sino que, en las sociedades occidentales, son uno de los elementos que conforman y estructuran el bienestar individual y colectivo. Aunque no existe una definición consensuada, un reciente estudio propone que por bienestar (*well-being*) se debe entender aquella condición de estabilidad en la que «los individuos tienen los recursos psicológicos, sociales y físicos para hacer frente a un determinado reto psicológico, social y/o físico» (5). La OCDE, basándose en las recomendaciones de la Comisión para la Medición de Rendimiento Económico y Progreso Social (6), ha identificado once dimensiones esenciales del bienestar, desde la salud y la educación, el entorno local, la seguridad personal y la satisfacción general con la vida, hasta dimensiones más tradicionales como el ingreso (7). Actualmente, se empieza a reconocer la importancia del factor cultural, a añadir a estas dimensiones. La defensa, enfática y clara, de este mensaje por un Ministro que, paradójicamente no es de cultura, debería hacernos reflexionar más aún cuando es apoyada sin reservas, como lo fue en la conferencia, por directivos de la OCDE y del Centro de Investigación Conjunta de la Comisión Europea.

También en la reciente conferencia «La cultura, factor clave para el desarrollo sostenible» organizada por la UNESCO del 15 al 17 de mayo 2013 en Hangzhou (China) (8) fue resaltada la importancia de medir la cultura: en la declaración final (9) se subraya que siendo hoy en día necesario «integrar la cultura en todas las políticas y programas de desarrollo» es imprescindible «establecer mecanismos de coordinación institucional eficaces a nivel mundial y nacional, elaborar marcos estadísticos completos con metas e indicadores adecuados, llevar a cabo análisis empíricos y crear capacidades a todos los niveles» (10). Aprobada por los más de 400 profesionales del sector presentes y en un marco de cooperación intergubernamental, dicha declaración debería contribuir al debate acerca de la aportación de la cultura al desarrollo humano en el contexto de las negociaciones sobre la Agenda de Desarrollo Post-2015 de Naciones Unidas (11). A raíz de esta declaración, cuatro grandes organizaciones profesionales mundiales (12) han adoptado, este mes de octubre 2013, un documento (13) cuyo objetivo es abogar para que los Estados miembros de Naciones Unidas tomen en cuenta la cultura, con un objetivo específico, en la segunda fase de la agenda internacional para el desarrollo. En dicho documento, se plantean las metas e indicadores que deberían sustentar dicho objetivo y se especifica que «la dimensión cultural debería integrarse sistemática-

mente... en las definiciones del desarrollo sostenible y el bienestar, así como en la concepción, en la medición y en la práctica misma de las políticas y programas de desarrollo... Esto requerirá mecanismos de coordinación institucional efectiva a escala mundial y nacional, el desarrollo de marcos estadísticos globales con metas e indicadores apropiados, la implementación de análisis basados en datos empíricos y la capacitación a todos los niveles» (14).

En los años 70 del siglo pasado, el francés Augustin Girard fue uno de los primeros funcionarios del reciente Ministerio de Cultura de Francia creado por André Malraux que defendió la idea de la necesidad de medir la cultura. Durante su intensa carrera profesional, Girard impulsó la creación del Departamento de Estudios y Prospectiva en dicho ministerio: este departamento, activo aún hoy en día aunque bajo otro nombre, ha sido la inspiración de muchas otras iniciativas similares en Europa. La misión del Departamento era estudiar y analizar las tendencias de la oferta y demanda cultural en Francia, sobre todo en las comunidades territoriales, con el objetivo de que dicha información estuviera a disposición no sólo de los profesionales del sector sino también de los responsables de la definición de los ejes de intervención pública.

Esta iniciativa se inscribe en la lógica que permea esa fase de la cooperación cultural europea que Étienne Grosjean define como inspirada a la definición «de una filosofía común basada en los conceptos fundadores del desarrollo cultural, la educación permanente, la democracia cultural» (15) en la que el interés de los Estados europeos se centra en «la promoción de una búsqueda concertada de soluciones... y la cooperación pragmática por medio de la implementación de experimentos innovadores y la evaluación de resultados» (16). Es en este periodo que los Estados buscan sustentar la democratización de la cultura, es decir impulsar y apoyar todas las acciones que favorezcan tanto la oferta como la demanda cultural para el público más amplio posible y la ciudadanía en general.

Es un periodo ferviente e interesante en el que se multiplican las iniciativas de puesta en marcha de ejercicios de medición de la cultura. Profesionales como el ya mencionado Augustin Girard en Francia, o Carla Bodo en Italia y Eduard Delgado en España dan un gran impulso a la labor de recogida y análisis sistemáticos de datos en los que basar el diseño de políticas culturales que ofrezcan un marco apropiado para garantizar tanto el acceso a la cultura por parte de los ciudadanos como su efectiva participación en la vida cultural. Es un periodo en el que aún se cree fervientemente que la administración pública es el garante único de dicho marco.

En Italia, el ISAE (17) promovió el primer informe sobre la economía de la cultura entre los años 1980 y 1990 (18) que analiza las dinámicas del sector cultural en Italia, con especial atención a la oferta y demanda, desde la perspectiva amplia del término «cultura». En España, en el seno de la Diputación de Barcelona, en el 1986, Delgado crea el Centro de estudios y recursos culturales (CERC) con el objetivo de facilitar la cooperación con otras municipalidades para la formación, la difusión de información y la prestación de servicios de asesoría

sobre la política cultural local, la relación entre economía y cultura, la comunicación cultural, entre otras. En muchos sentidos iniciativa pionera en Europa, el CERC fue clave en fomentar la toma de conciencia cultural de los municipios y en proporcionarles instrumentos conceptuales así como información sobre el territorio de actuación.

En este mismo periodo, el Consejo de Europa encarga a una *task force* de expertos europeos la redacción de su contribución (19) al debate sobre cultura y desarrollo en el marco de los trabajos de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo de la UNESCO que, en 1995, publicó el informe *Nuestra diversidad creativa* (20). Como indica el párrafo de introducción al anexo I del informe de la *task force*, ésta había recibido el encargo de contribuir «a crear indicadores de política cultural enfocados hacia aspectos del desarrollo que sirvieran de guía a los gobiernos». Y en la conclusión de la misma se lee que las informaciones recabadas deben servir dos propósitos: en primer lugar, evaluar «la calidad y significación de las estadísticas e indicadores culturales europeos existentes» y presentar datos que «ilustran y refuerzan los argumentos del informe» (21).

Como se ha intentado ilustrar, la preocupación acerca de la necesidad de alimentar el diseño de políticas culturales con datos estadísticos e indicadores viene de los años 80 del siglo pasado y responde a la lógica que considera que los observatorios «tienen por misión completar los conocimientos con el fin de facilitar la toma de decisiones y el acceso a la información en diferentes ámbitos» (22). Por extensión, los «observatorios culturales» son aquellos que tienen su ámbito de actuación en el sector cultural y algunos de los ejemplos citados, aunque de generación espontánea, se inscriben en dicha lógica. Sin embargo, aun habiéndose ampliamente reconocido la importancia de trabajar a partir de datos fiables, en la actualidad no hay una sistematización de los mismos, ni tan sólo a nivel europeo. Muchos de los «observatorios culturales» que hoy existen han sido creados de manera esporádica, en diferentes contextos geográficos y no han tenido vida regular.

La lista más completa de «observatorios culturales» existentes a día de hoy la proporciona la Federación internacional de Consejos de las Artes y Agencias Culturales (FICACC) (22):

Argentina	Observatorio Cultural y Bibliotecológico Observatorio Cultural, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires Observatorio Iberoamericano de Cultura y Desarrollo Social
Bélgica	ACP Cultural Observatory Observatoire des Politiques Culturelles, Bruxelles
Canadá	Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la Culture et des Communications du Québec Secrétariat gouvernemental à la diversité culturelle du Québec

Chile	Observatorio de Políticas Culturales
Colombia	Observatorio de Investigación para el Desarrollo Humano Observatorio del Caribe Colombiano Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Observatorio de Culturas Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, Bogotá
Ecuador	Observatorio Ecuatoriano de Gestión y Políticas Culturales
Inglaterra	West Midland Cultural Observatory
Francia	Council of Europe, CultureWatchEurope EUROMEDINCULTURE, Observatoire Culturel European Audiovisual Observatory Observatoire des Mutations des Industries Culturelles Observatoire des Politiques Culturelles, Grenoble Observatoire régional de la Culture d'Aquitaine
Hungría	Budapest Observatory
Italia	Osservatorio Culturale del Piemonte Osservatorio Spettacolo Emilia-Romagna
México	Observatorio Cultural de Veracruz Sistema de Información Cultural
Mozambique	OCPA - Observatory of Cultural Policies in Africa
Países Bajos	KIT Information & Library Services - Culture for Development (C4D) LabforCulture.org - Laboratory of European Cultural Cooperation
Perú	culturaperu.org
Portugal	Observatório das Actividades Culturais - Observatory of Cultural Activities
España	Interarts Kulturaren Euskal Behatokia Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya Observatorio de Comunicación y Cultura de la Fundación Alternativas Observatorio Iberoamericano de Asia-Pacífico University of Deusto, Institute of Leisure Studies, Monitors of Culture

Uruguay	RECAM - Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales de MERCOSUR
EE.UU	University of Harvard, Cultural Observatory

Una rápida ojeada permite darnos cuenta de la escasez (24) de dichos observatorios y de la dispersión geográfica de los mismos: de los 18 países que cuentan con observatorios, 8 son de Europa, 7 de América Latina, 2 de América del Norte y 1 de África. Además, tienen filiación diversa y variada:

Algunos son emanación de organizaciones intergubernamentales, como es el caso de Culture Watch Europe del Consejo de Europa (que figura en la lista como ubicado en Francia) y del ACP Cultural Observatory que depende del programa de intervención Asia-Caribe-Pacífico de la Unión Europea (y que figura como situado en Bélgica).

Otros son de emanación y dependencia universitaria como el Observatorio Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires (Argentina) o el de la Universidad de Deusto (España) así como el Cultural Observatory de la Universidad de Harvard (Estados Unidos).

Algunos pertenecen a administraciones públicas subestatales y son fruto de la historia de la descentralización europea, como es el caso del Observatoire des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Bélgica), el Observatoire régional de la Culture de la Région Aquitania (Francia), el Osservatorio Culturale de la Región Piemonte (Italia), el West Midland Cultural Observatory (Inglaterra), el Observatorio de la Cultura del Gobierno Vasco (España) y el Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble (Francia).

Otros aún son organizaciones independientes como es el caso del Budapest Observatory (Hungría), el Laboratory of European Cultural Cooperation–LabforCulture.org (Bélgica), el Observatory of Cultural Policies in Africa – OCPA (Mozambique).

Escasos son los ejemplos de observatorios culturales de vocación nacional, es decir implementados por gobiernos estatales, y todos ellos parecen estar ubicados en países de América Latina o Canadá, quizás en una lógica de construcción de identidad colectiva del país, como es el caso del de Quebec. Para completar la lista de los observatorios nacionales faltaría, sin embargo, citar el histórico Département des Études et de la Prospective del Ministerio de Cultura de Francia que, hoy en día, se ha transformado en el Département des études de la prospective et des statistiques (DEPS) (25) del mismo ministerio.

Sin poder abarcar la realidad de los «observatorios culturales» a escala mundial, cabe subrayar que en Europa la recogida y análisis de datos e indicadores culturales es una asignatura

pendiente. Eurostat, el servicio estadístico de la Unión Europea cuya misión es ser «el proveedor principal de estadística de alta calidad sobre Europa» (26), publicó la primera edición de un anuario estadístico sobre la cultura en el 2007 y, una segunda, en el 2011 (27) ofreciendo una serie de datos comparables en los 27 países de la Unión Europea, países candidatos y de la zona del Acuerdo Europeo de Libre Comercio que incluye tablas y gráficos sobre temas tan diferentes como el patrimonio cultural, el empleo cultural, el gasto de las familias en cultura, etc. Este es un ejemplo interesante de aquello que debería existir a nivel de la Unión Europea en términos de análisis de datos culturales; sin embargo, no deja de ser un trabajo muy parcial que deja descubiertos muchos temas y sectores y que necesitaría ser desarrollado para poder tener alguna eficacia real.

Desde otra perspectiva, por la metodología aplicada y los más de quince años de existencia, puede resultar más interesante para todo aquel que quiera aproximarse a las políticas culturales el *Compendium on Cultural Policies and Trends in Europe* (28), portal *online*, que publica fichas individuales para 42 países europeos (con el objetivo de llegar próximamente a los 50) que contienen datos, síntesis de políticas culturales, documentos clave, perfiles de expertos, etc. y de los que se pueden extraer y filtrar datos para compararlos entre diferentes países. Además el *Compendium* ofrece un apartado con dossieres temáticos, como la diversidad cultural, el estatus del artista o el acceso a la cultura, que permiten tener una visión comparada en diferentes países, así como apartados sobre el monitoreo de las políticas culturales o sobre estadísticas culturales.

Sin duda alguna, la medición de la cultura es una asignatura pendiente en Europa. Así lo subrayó la Comisión Europea en la *Agenda Europea de la Cultura* (29) que abogaba por la necesidad de «mejorar la comprensión de la contribución del sector cultural a la Agenda de Lisboa para facilitar la formulación de políticas basada en hechos». Según la Comisión esto «implica compartir los datos existentes, los estudios de casos, la cooperación sobre la evaluación y las metodologías de análisis del impacto. Sin embargo, también requiere revisar y, en caso necesario, mejorar la información estadística nacional y garantizar una mejor comparabilidad de las estadísticas nacionales, coordinada por Eurostat» (30). Lo que cabe esperar es que en este próximo septenio de programación (2014-2020), la Unión Europea ponga en marcha los mecanismos necesarios para la «evaluación del impacto y en la valoración de la política cultural a nivel europeo, nacional, regional o local» (31). En este sentido, entre las prioridades de actuación que se proponen en la propuesta para el próximo programa de ayudas «Europa creativa», se indican datos de mercado, estudios, herramientas de previsión en materia de cualificaciones y empleo, evaluaciones, análisis estratégicos y apoyo a las encuestas estadísticas (32).

Este ejemplo apunta al reconocimiento explícito de la importancia de medir la cultura. El reto será, en los próximos años, poner en marcha mecanismos adecuados, sistematizar los resultados y sentar las bases para su comparabilidad. Si esto se consiguiera, Europa habría hecho un gran paso adelante y podría empezar a dialogar con otras realidades del mundo.

NOTAS

(1) Fundada en 1992, *Culture Action Europe* (CAE) es la mayor voz europea del sector cultural. Reúne a más de 110 redes nacionales y europeas, es decir más de 80.000 organizaciones culturales de toda Europa, que abogan por la inclusión estructural de la cultura en todas las estrategias y políticas con el objetivo de promocionar el desarrollo sostenible desde la escala local a la europea. Ver: www.cultureactioneurope.org.

(2) *It is not a Crisis, it's a Transition!*, Culture Action Europe Public Conference and AGM, 3-5 October 2013, Rome (Italy): <http://www.cultureactioneuropeconference.eu/>.

(3) ISTAT—Istituto Nazionale di Statistica: <http://www.istat.it/it/>.

(4) Naciones Unidas, *Declaración Universal de Derechos Humanos*, 1948, art. 27.

(5) DODGE, R., DALY, A., HUYTON, J., and SANDERS, L. (2012). «The challenge of defining wellbeing». *International Journal of Wellbeing*, 2 (3), pág. 230.

(6) El Informe de la Comisión, conocido como *Informe de la Comisión Stiglitz, Sen y Fitoussi* queda recogido en el Dictamen del Comité Económico y Social Europeo sobre el tema «Más allá del PIB—Participación de la sociedad civil en el proceso de selección de los indicadores complementarios del PIB», (2012/C 181/04), disponible en:

<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2012:181:0014:0020:ES:PDF>

(7) Para más información sobre el Índice para una vida mejor, ver: <http://www.oecdbetterlifeindex.org/es/>.

(8) UNESCO International Congress *Culture: Key to Sustainable Development*, 15-17 May 2013, Hangzhou (China): el informe de la conferencia está disponible en <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/culture-and-development/hangzhou-congress/>

(9) Declaración de Hangzhou *Situar la cultura en el centro de las políticas de desarrollo sostenible* disponible en

http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/final_hangzhou_declaration_spanish.pdf

(10) *Ibidem*, pág. 3.

(11) En la *Declaración del Milenio*, los Estados miembros de NN.UU. recogen los 8 Objetivos (ODM) que deben alcanzarse hasta el 2015 para garantizar el desarrollo humano sostenible, entre ellos constan la erradicación de la pobreza extrema, la educación primaria universal, la igualdad entre los géneros. Para más información ver: <http://www.un.org/es/millenniumgoals/>.

(12) Estas cuatro organizaciones son la Federación Internacional de Consejos de Artes y Agencias Culturales (FICACC), la Comisión de Cultura de la asociación mundial Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU-UCLG), la Federación Internacional de las Coaliciones para la Diversidad Cultural (FICDC) y Culture Action Europe.

(13) El documento está disponible en <http://www.interarts.net/descargas/interarts1692.pdf>.

(14) *Ibidem*, pág. 8.

(15) GROSJEAN, E. (1997). *Forty Years of Cultural Cooperation at the Council of Europe: 1954-94*, Council of Europe, pág. 4.

(16) *Ibid.*, pág. 4.

(17) Istituto di Studi e Analisi Economica (ISAE).

(18) BODO, C. (1994). *Rapporto sull'economia della cultura in Italia 1980-1990-2000*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

(19) Task Force europea sobre Cultura y Desarrollo (1999). *Sueños e identidades. Una aportación al debate sobre Cultura Desarrollo en Europa*, Consejo de Europa/Interarts.

(20) PÉREZ DE CUELLAR, J. et al. (1997). *Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión mundial de la Cultura y del Desarrollo*, Ediciones UNESCO / Librería Correo de la UNESCO.

(21) *Ibíd.*, pág. 315.

(22) Ver [http://fr.wikipedia.org/wiki/Observatoire_\(administration\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Observatoire_(administration)).

(23) Ver <http://www.ifacca.org/links/cultural-observatories/>.

(24) La UNESCO cuenta con 195 Estados miembros.

(25) Ver: <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Le-DEPS>.

(26) Ver: http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/about_eurostat/introduction.

(27) Eurostat, *Cultural Statistics, Pocketbook*, European Commission, 2011 disponible en: http://epp.eurostat.ec.europa.eu/cache/ITY_OFFPUB/KS-32-10-374/EN/KS-32-10-374-EN.PDF.

(28) El *Compendium* es fruto de la colaboración entre el Consejo de Europa y ERICarts. Para más información, ver: <http://www.culturalpolicies.net/web/index.php>.

(29) Comisión de las Comunidades Europeas, Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones, *Comunicación sobre una Agenda Europea para la Cultura en un Mundo en vías de Globalización*, COM(2007) 242 final.

(30) *Ibíd.*, pág. 14.

(32) *Ibíd.*, pág. 14.

(32) Comisión Europea, *Propuesta de Reglamento del Parlamento Europeo y del Consejo por el que se establece el Programa Europa Creativa*, COM (2011) 785 final, p. 16. Ver: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:52011PC0785:EN:NOT>

CURRÍCULO DE LA AUTORA

Licenciada en Arqueología por la Università degli Studi La Sapienza, Roma, Italia y diplomada del Máster en gestión cultural por l'École Supérieure de Commerce de Dijon, France.

Desde enero de 2005 es directora de la Fundación Interarts en Barcelona, organización no gubernamental especializada en cooperación cultural internacional. Desde octubre de 2008, es presidente del Comité ejecutivo de Culture Action Europe, red europea de organizaciones culturales (<http://www.cultureactioneurope.org>). Interviene en diferentes cursos de postgrado en gestión cultural, sobre cuestiones relacionadas con la cooperación cultural internacional.

Anteriormente ha sido Directora de Servicios y Directora adjunta de Atención al Público en el Forum universal de las culturas-Barcelona 2004, S.A. con responsabilidades en la planificación, contratación y gestión de los servicios generales y de atención al público; Administradora en la División de Cultura y Patrimonio cultural y natural, DG IV, Consejo de Europa, organización intergubernamental con 47 Estados miembro y sede en Estrasburgo, Francia, con responsabilidades para la coordinación y gestión de proyectos de cooperación cultural internacional; Directora del Master Européen Management des Entreprises Culturelles de l'École Supérieure de Commerce de Dijon, Francia. De 2008 a 2011 presidió la Plataforma «Acceso a la cultura» creada por la Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión Europea en el marco del proceso de diálogo estructurado con el sector no-gubernamental previsto en el marco de la «Agenda europea de la cultura».

UTILIDADES DE LOS OBSERVATORIOS CULTURALES, LA PERSPECTIVA PRÁCTICA DE LOS PARARRAYOS

José Luis Ben Andrés

AUTORES/AUTHORS:

José Luis Ben Andrés

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Gestor Cultural. Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz

TÍTULO/TITLE:

Utilidades de los Observatorios Culturales, la perspectiva práctica de los pararrayos

The usefulness of Cultural Observatories; the practical perspective of lightning conductors

CORREO-E/E-MAIL:

lben@dipucadiz.es

RESUMEN/ABSTRACT:

En un momento en que se cuestionan en nuestro país tanto la eficacia como las funciones de las entidades locales y de muchos organismos de la administración pública, la figura de los observatorios es de las más puestas en duda. Sin embargo hablamos de estructuras que poseen altos niveles de eficacia en relación a los costes y objetivos. Su utilidad es de una evidencia que asombra la incomprensión de la misma.

At a time when both the effectiveness and the functions of local authorities and many public administration departments are being called into question in Spain, the institution of the cultural observatory is one of the most contentious. Nevertheless, such organisations are highly efficient in terms of costs and objectives. Their usefulness is so evident that it is astounding it should be doubted.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Observatorio cultural; gestión cultural; política cultural

Cultural observatory; cultural management; cultural policy

«Los pararrayos tienen que estar conectados a la tierra. Hasta las ideas más abstractas y especulativas deben estar ancladas en la realidad, a la esencia de las cosas»

George Steiner

Nada más sencillo que concretar el para qué sirven los observatorios culturales, o de cualquier tipo, basta un párrafo y no demasiado extenso. Un observatorio se usa esencialmente para ver, anotar y decir con cierta claridad y orden qué es aquello que está pasando en un ámbito concreto. Luego, que cada uno tome nota y actúe en consecuencia. No obstante sería irrespetuoso y banal quedarnos en esto. Irrespetuoso con los editores de esta revista, empeñados en la tarea de dar luz a este mundo confuso y complejo de lo que llaman cultura, y banal con los lectores que acuden a estas páginas en busca de seriedad y planteamientos con fundamento. Trataré de responder a ambas expectativas y profundizar un poco en mis palabras iniciales en el sentido de que un observatorio cultural sirve, es útil, para dirigir la mirada a la realidad cultural, ordenar lo que esa mirada nos devuelve y contarlo a quien está interesado en conocerlo.

Comencemos por el principio, por los tiempos en que la Ilustración despuntaba, en el año 1749 andaba Benjamín Franklin dándole vueltas a esa cosa que años más tarde adquirió gran fama bajo el nombre de electricidad. Un buen día y mediante una cometa demostró sus ideas al respecto y la efectividad de los metales para atraer la enorme energía de los rayos y desviarla hacia donde fueran inocuos. El experimento era peligroso, unos años más tarde (1753) un científico alemán llamado Georg Wihelan Richmann murió en un empeño similar, fabricar un pararrayos y experimentar con la electricidad en forma de tormentas. Todo este anecdotario viene al caso de que hablar de los observatorios culturales es más ilustrativa la imagen del pararrayos que la del observatorio astronómico, de donde toman su nombre, que podría parecer a priori la opción más natural. En un observatorio astronómico apuntamos el telescopio hacia el infinito y descubrimos cientos, millares, millones de objetos celestes. Lejanos, fríos, extraños, los objetos de los astrónomos seducen por su exotismo pero no calientan tanto el espíritu como los objetos, tangibles o incorpóreos, de la cultura. El pararrayos me sugiere más. Para empezar es un contrasentido porque su función no es parar los rayos de las tormentas, más bien al contrario tratar de excitar la atmósfera y atraer las descargas eléctricas para conducirlas, haciéndolas inofensivas, hacia la tierra. No me lo invento, un pararrayos lo que hace es «ionizar el aire a partir de un campo eléctrico natural generado por la tormenta, con el principio de excitar y capturar el rayo en la zona que se desea proteger», *wikipedia dixit*. Este artefacto no es más que una ingeniosa herramienta diseñada para introducirse en un área de la atmósfera y canalizar fuerzas eléctricas que tienen un alto nivel de peligrosidad dejadas a su aire. El pararrayos es básicamente una herramienta muy útil, con una primera utilidad que es proteger de un entorno eléctrico peligroso.

El observatorio cultural, al igual que el pararrayos, tiene por encima de todas las cosas un valor instrumental. Es una herramienta. Este hecho es esencial porque sólo lo instrumental tiene utilidades claras y eso es lo que trataremos de dilucidar en estas páginas. Lo mejor es que nos refiramos a casos concretos de observatorios culturales para tratar de ir aclarando los distintos puntos que vayamos tocando. He tomado tres ejemplos. Primero uno de ámbito nacional, el Observatorio de Cultura y Economía de Colombia (1). Se trata de un observatorio creado a partir de la iniciativa y el apoyo del Ministerio de Cultura de ese país y al que luego se suma la Pontificia Universidad Javeriana. En segundo lugar nos vamos a referir igualmente al Observatorio Vasco de la Cultura (2), un observatorio de ámbito regional o sub-estatal si se prefiere y que en este caso nace a partir de un proceso de planificación cultural, en concreto del Plan Vasco de Cultura de 2004. Hay una iniciativa del gobierno regional en el sentido de contar con un organismo de este tipo, iniciativa fundamentada en el propio plan estratégico. Y en tercer lugar tendremos también como referencia al Observatorio de la Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza (3), en este caso dimensionado o al servicio de una realidad municipal. Una misma herramienta pero ajustada a tres realidades territoriales muy diversas en sus dimensiones y en sus ámbitos culturales: una nación latinoamericana extensa, una comunidad autónoma del estado español de dimensiones reducidas y, por último, una ciudad española de dimensiones medias según los parámetros europeos. Los tres son de tipo institucional, con sus respectivos gobiernos como promotores (estatal, autonómico y municipal) y con una clara vocación de servicio, de productor de información cara a las políticas culturales y, no menos importante, con una dimensión práctica.

Comencemos por sus objetivos y funciones, por aquello de para lo que se crean y por las finalidades prácticas que se espera de ellos. En el caso del Observatorio de Cultura y Economía de Colombia se explicita que «es un espacio para compartir y generar conocimiento del sector cultural en Colombia. Tiene por objeto generar, diseñar y difundir información e instrumentos de análisis que les permita a los actores públicos y privados del sector cultural tomar mejores decisiones en el ejercicio de sus actividades, que conlleven a mejorar la competitividad de las industrias culturales y a facilitar el acceso a los bienes y servicios producidos por las mismas». A partir de un objetivo claro de generación de conocimiento, información ordenada para la mejora de la acción cultural en este caso, el propio observatorio nos indica destinatarios de su trabajo (actores públicos y privados) y la finalidad que espera del mismo: mejores decisiones, mejor competitividad y ampliación del acceso a la cultura. La función instrumental del observatorio queda clara y a su vez se incide en el hecho de que es una herramienta al servicio tanto del sector público como del privado. El caso del Observatorio Vasco de Cultura, éste señala que «como resultado de su actividad, el Observatorio debe ofrecer a instituciones, sectores culturales, comunidad científica y la ciudadanía en general, información útil a través de distintos productos y servicios». Con otras palabras unas funciones muy similares a las descritas por el caso colombiano y un carácter instrumental igualmente diáfano. Zaragoza nos ofrece una intencionalidad muy similar, si no idéntica, a los casos anteriores. En su Web se afirma que «supone un instrumento de análisis de las variables culturales de la ciudad, como punto de partida para la toma de decisiones de la admi-

nistración, y es también un servicio público para facilitar el trabajo de los agentes culturales y dar mejor respuesta a las necesidades de los ciudadanos. Además, dotará de dimensión europea a las políticas culturales locales a través del intercambio de información a nivel internacional». El lenguaje y las intenciones son casi equivalentes a los otros dos observatorios. Se habla de instrumento, análisis, base para decisiones de políticas públicas, apoyo a los agentes privados, etc. En resumen, si hemos de destacar y sintetizar cómo se ven a sí mismos los observatorios, para qué se creen útiles se podría afirmar que hay dos ejes esenciales:

- Búsqueda y organización de información sobre el sector cultural en sus correspondientes territorios. Un objetivo de sistematización de la información sobre la cultura. Estamos ante un deseo que persigue acabar con la dispersión, cuando no la falta, de información fiable en el ámbito de la cultura. Se trata de una respuesta a una carencia tradicional del sector cultural en toda su amplitud. De hecho los profesionales de la gestión cultural y no pocos responsables públicos han mostrado en numerosas ocasiones la grave traba que para el sector significaba no contar con estadísticas fiables ni con información cualitativa del mismo.
- Poner esa información, conocimiento si se prefiere, a disposición tanto de los poderes públicos que impulsan dichas instituciones como de la sociedad en general concretada en las industrias culturales, los creadores o cuantos interesados haya en la vida cultural de su comunidad. Una ayuda a la racionalidad y eficacia de las políticas públicas y a la actividad de lo no público. Un esfuerzo de socialización del conocimiento, valga la expresión.

Observamos pues, que ya desde el enunciado del qué son y qué quieren hacer está presente una vocación clara de pragmatismo, de utilidad. Además, los observatorios al definir sus fines ahondan en estas líneas apuntadas. En el primer caso, Colombia, repite prácticamente las palabras de su objetivo general y vuelve a hablar de «toma de decisiones, mejorar la competitividad de las industrias culturales y facilitar el acceso a los bienes y servicios de las industrias culturales». El observatorio del País Vasco desarrolla en una línea más práctica sus fines y cuando habla de ellos los concreta en:

- Ordenar, validar y generar información sobre el ámbito cultural.
- Estudiar la realidad cultural vasca, sus sectores y demandas sociales.
- Analizar los aspectos generales, sectoriales y territoriales vinculados a la cultura en su sentido más amplio, así como, abordar la formulación y adecuación de las líneas correspondientes de I+D+i en el sistema cultural vasco.

Parece que la intención de sus promotores es incardinarlo con firmeza en la realidad del territorio para el que se crea el observatorio. Hay un esfuerzo de hacer ver los aspectos prácticos de este tipo de instituciones. Ordenar, estudiar y analizar son las encomiendas que se

le hacen, los fines para los que se crea. Los promotores no buscan un simple espacio de investigación más o menos pura, por el contrario aspiran a un instrumento que ofrezca productos concretos como son una información útil, un conocimiento real de la realidad cultural o investigación aplicable a la realidad.

El Observatorio Cultural de Zaragoza se extiende más a la hora de concretar sus objetivos y finalidades. En este sentido afirma que persigue:

- Identificar y detectar la actividad cultural, como punto de partida para la toma de decisiones. El Observatorio es un instrumento de apoyo para orientar las políticas culturales y contribuir a la redacción del Plan Estratégico de la Cultura de Zaragoza.
- Organizar y sistematizar las fuentes de información. Elaborar indicadores para evaluar los cambios en el tiempo de la actividad cultural.
- Crear y actualizar directorios para fomentar las relaciones entre instituciones, asociaciones y empresas del ámbito cultural, acercando a los ciudadanos a estas entidades.
- Facilitar herramientas para el trabajo de los profesionales de la cultura, contribuir a la creación de empleo y al desarrollo del sector en la ciudad.
- Potenciar la participación ciudadana en el ámbito de la cultura.
- Recoger las iniciativas creativas e innovadoras tanto en la ciudad como en el espacio europeo e internacional y dotar de dimensión europea a las políticas culturales locales, facilitando el intercambio de información a nivel internacional.

Seis objetivos marcados por tareas de corte muy práctico, enunciadas a partir de formas verbales rotundas y claras que no dejan duda del carácter instrumental del observatorio. Para sus promotores no ha lugar a vacilaciones y el observatorio tiene que ayudar a organizar, en el buen sentido del término, la vida cultural de la ciudad ofreciendo información, poniendo en relación a los agentes, dando instrumentos de trabajo a los profesionales y promoviendo la participación de la ciudadanía.

Sin duda resulta curioso como a medida que descendemos en el ámbito territorial, nación, región y ciudad, existe una necesidad mayor de concretar la utilidad de la institución, del para qué va a servir. Probablemente se trate de un fenómeno derivado de que una autoridad política se ve más presionada, más en la necesidad de explicar, cuanto más cercana es al contacto con la ciudadanía. En este sentido los gobiernos locales y municipales sienten la presión de los ciudadanos más en el día a día que aquellos de tipo regional o nacional. Por supuesto sin que ello quiera decir que los políticos a nivel nacional y regional estén exentos de responsabilidad política o la eludan.

Hemos comprobado hasta este momento que ya en sus enunciado programáticos y de objetivos los observatorios, en tanto instituciones de servicio público, se definen y concretan como instrumentos, como organizaciones útiles que producen resultados con una finalidad práctica: ofrecer conocimiento, contacto con la realidad, interpretación de lo que ocurre, etc.

Si hubiésemos de concretar las utilidades de un observatorio cultural, sea cual sea su dimensión territorial como hemos comprobado, nos centraríamos en cuatro esenciales. Serían las siguientes:

- 1º. Un observatorio cultural es una herramienta para ayudar a decidir. La toma de decisiones es una de las tareas más conflictivas y difíciles en la actividad de los gobiernos, sea cual sea su ámbito territorial (de lo supraestatal a lo local) y su carácter (poderes públicos, estrategias empresariales o acción no lucrativa). Si en numerosos aspectos o ejes de gobierno existe una tradición en información sistematizada como es el caso de las políticas económicas, sanitarias, educativas o territoriales en general, en el caso de la cultura se ha padecido durante mucho tiempo de lo que se ha llegado a denominar «sequía estadística». De una parte el hecho se ha debido a la tardía incorporación de la cultura a las políticas públicas de los estados, incluso de los más avanzados. Igualmente se puede encontrar una explicación a este hecho en el carácter «informal y bohemio» con que se ha tendido a ver a la cultura. Afortunadamente estamos ante una realidad superada o con vocación de serlo como demuestra en propio hecho de la aparición de los observatorios.
- 2º. Un observatorio debe servir igualmente para proponer acciones, políticas, estrategias cara al desarrollo cultural de los territorios y las sociedades. La cultura no puede seguir siendo el espacio de la improvisación o del «todo vale». Las políticas y los proyectos cuestan dineros y recursos y en este sentido deben estar bien fundamentados y cimentados. Cuando una administración, un gobierno, una empresa o una ONG proponen una acción por responsabilidad y transparencia deben explicar por qué lo hacen, para qué y con qué medios.
- 3º. Otra función imprescindible de los observatorios culturales es resolver, proponer respuestas ante problemas que existan en el mundo de la cultura. La cultura es, frente a lo que cree el común de la gente, el espacio del conflicto. Conflicto entre lo público y lo privado, entre el poder y la ciudadanía, entre el creador y los públicos, entre lo profesional y lo *amateur*. En un mundo de recursos escasos, más exigüos en el caso de la cultura que se financia sobre todo por los márgenes del sistema económico, la lucha por esos recursos es un poderoso motor de generación de conflictos. En este sentido es preciso afinar en la resolución de dichos conflictos y en el esfuerzo de que no se desperdicie y se rentabilicen al máximo los recursos disponibles.
- 4º. En la realidad contemporánea, ese «mundo líquido» que describe Bauman, la innovación es un imperativo de progreso y de desarrollo, nuestras sociedades no pueden permitirse

el lujo de permanecer paradas o estancadas. Y este imperativo cobra más vigencia en un sector como el de la cultura al que se presupone como paladín de la creatividad humana. No innovar supone caminar hacia atrás, retroceder, perder oportunidades. Precisamente la capacidad de innovación es una de las mejores tarjetas de presentación de la cultura ante otros sectores políticos, económicos o sociales.

Decidir, proponer, resolver e innovar son las palabras que centran las funciones clave, el origen de las utilidades de todo observatorio cultural. Si un observatorio no ayuda a tomar buenas decisiones, si no propone acciones en el buen camino, si no encamina hacia la resolución de los problemas y, además, no potencia la innovación está claro que es algo escasamente rentable para la cultura y para la sociedad en general.

Pero sin embargo la utilidad debe ser tangible, debe poder concretarse en algo si no queremos que se quede en simples buenas intenciones. Como el pararrayos, el observatorio debe estar conectado a la tierra, como nos recuerda Steiner, para percibir que realmente sirve de algo. Y ese anclaje, ese contacto con lo real, el observatorio debe mostrárnoslo a través de sus productos. Estos son la concreción primera de la utilidad de un observatorio, su capacidad de ofertar productos y servicios en los que se apoyarán las utilidades constituyen el comienzo de la propia utilidad.

Cinco son sin duda los productos que debe ofertar una organización del tipo de los observatorios: estadísticas, Sistemas de Información Cultural, cartografías o mapeos, investigación y recomendaciones. Cada uno de ellos cumple funciones y tiende a la consecución de diferentes objetivos, a veces cruzándose y complementándose. No olvidemos que el observatorio debe conformar un sistema de conocimiento y que la dispersión y descoordinación de funciones le vuelve ineficaz. Si releemos las utilidades que enunciábamos más arriba (ayudar a decidir, proponer respuestas, resolver problemas e innovar) tendremos claro que una institución u organización de este tipo está enfocada a reflexionar, orientar y mejorar. La reflexión es la base de un observatorio en la medida que a partir de los datos e información obtenidos se inician los procesos de creación del conocimiento preciso para la acción (las políticas, la planificación y las estrategias). La orientación es la consecuencia práctica de la reflexión, de cómo el conocimiento orienta esa acción cultural deseada. Y por último la mejora no deja de ser el objetivo último y deseable de la acción cultural. Por esta causa son tan necesarios los productos que emita el observatorio, son la plasmación de sus utilidades y objetivos. Sin reflexión, propuesta y mejora no tendríamos políticas guiadas por la razón, por el contrario lo que tendríamos sería políticas guiadas por la intuición, la sensibilidad o, lo que es peor, por el capricho o el gusto subjetivo. Entremos a ver con algo más de detalle los productos y servicios de un observatorio cultural.

Las estadísticas, información numérica organizada y sistematizada, constituyen una herramienta clásica de las ciencias sociales y de las políticas públicas. Existen sectores con una amplia tradición estadística como es el caso de la Economía, tanto el sector público como el

privado, u otras políticas sociales. Hoy nadie entendería una política sanitaria o educativa sin un fuerte aparato estadístico detrás que sirviera de soporte a la reflexión y a las grandes decisiones. Si se opta por un esfuerzo de alfabetización en un territorio en concreto es porque las estadísticas están destacando unos índices de analfabetismo que deben ser corregidos. Si se decide construir un centro de salud en un barrio o ciudad determinado es porque hay datos estadísticos de población y territorio que así lo justifican. Si se opta por invertir en una infraestructura de comunicación determinada en un lugar determinado es porque hay estadísticas de flujos comerciales, de viajeros, de turismo, etc. que así lo están demandando. Sin embargo esto no ha sido lo frecuente en el mundo de la cultura y sus políticas. No vamos a hacer historia pero hasta hace realmente escaso tiempo no disponíamos de estadísticas culturales en nuestro país o al menos series de datos estadísticos significativos y útiles. En la última década se ha mejorado pero las lagunas siguen siendo considerables. No ocurre lo mismo con otros países de nuestro entorno europeo, como es el caso de Francia, donde hace tiempo que las estadísticas culturales son moneda corriente. En el conjunto de la Unión Europea se trabaja con intensidad en la construcción de un sistema unificado, Eurostat se encuentra en ese complejo camino que es tratar de organizar un sistema estadístico de alcance europeo (4). Sin embargo aunque las estadísticas son valiosas y necesarias hay que puntualizar que según el observatorio, así las estadísticas. Y me refiero con ello a que los marcos estadísticos, como los propios observatorios, deben estar territorializados. Esto supone que el observatorio de Zaragoza deberá conocer y difundir los datos que le ofrezca el Ministerio de Cultura de España, los que le ofrezca el observatorio de Aragón, si lo hubiere, e incluso los que en su día ofrezca Eurostat, pero su producto estadístico más importante son los datos referidos a su propio territorio. Porque éstos, comparados con todos los anteriores, le darán pistas sobre las necesidades, carencias y potencialidades del sector cultural en sus ámbito de actuación. Lo dicho, estadísticas territorializadas y comparadas como producto esencial del observatorio cultural.

Los Sistemas de Información Cultural suponen el segundo producto que debe ofertar un observatorio cultural. En gran medida son una consecuencia del anterior. Sin embargo, no sólo de datos estadísticos vive o se construye un sistema de información. Por definición un sistema de información está constituido de indicadores. En el caso de los indicadores culturales nos remitimos a Salvador Carrasco en la Revista *Periférica* (5) y que los define como «la manifestación generalmente numérica del análisis de un proceso de identificación y medición de una información del sector a través de un algoritmo más o menos sofisticado, que facilita el acceso a la información a diferentes grupos de usuarios, permitiendo transformar la información en acción». A pesar de su apariencia compleja, sobre todo para los que provenimos de las humanidades, es una definición de una claridad pasmosa y que encierra gran parte de los elementos que caracterizan a un observatorio cultural en sí mismo. Información ordenada para ser leída por quienes deben tomar decisiones y pasar a la acción. Pero los indicadores no sólo nos permiten una aproximación cuantitativa a la realidad cultural, sino que igualmente deben posibilitar la aproximación de tipo cualitativo. De ahí la complejidad que supone la construcción de un buen sistema de indicadores, de información cultural, ya que la informa-

ción de tipo cualitativo desborda lo estadístico aunque no sea completa sin este marco de información. Existen precedentes e intentos serios de crear o al menos de indicar la metodología para la construcción de sistemas de información. En el plano local conviene destacar el trabajo desarrollado en su día por la Federación Española de Municipios y Provincias (6) que construyó la denominada «Guía para la evaluación de las políticas culturales locales», una herramienta para la construcción de sistemas de información cultural a nivel local. Porque también los sistemas de indicadores deben estar territorializados, dimensionados a la medida del territorio en el que el observatorio debe ser útil.

En tercer lugar, como producto importante para un observatorio, hemos de reseñar las cartografías culturales. El mapeo es un instrumento esencial para las planificaciones territoriales y se usa con asiduidad en otros ámbitos públicos y privados. Desde hace algunos años se viene aplicando al ámbito de la cultura y existen ya numerosos ejemplos a los que acudir. Desde cartografías nacionales como el caso de Chile (7), un magnífico ejemplo, a trabajos sobre realidades más pequeñas como la elaborada por la Diputación de Cádiz para su provincia y la región de Tetuán en el norte de Marruecos (8). Un mapa cultural es una herramienta de información, de ahí su utilidad, y de una información ordenada y sistemática que resulte de apoyo y base para la toma de decisiones. Si la base territorial es imprescindible en los casos anteriores, al hablar de cartografía cultural lo territorial es condición *sine qua non* para su puesta en marcha. La aspiración de un mapa cultural es ser una fotografía veraz y acertada de la realidad cultural de un territorio, en su totalidad o en algún aspecto que interese especialmente. Por otro lado ha de poseer una gran capacidad de lectura y actualización, que sea accesible a todos los posibles usuarios interesados (responsables políticos, gestores, creadores, industrias culturales, etc.). Por todo ello concluimos que las cartografías culturales deben ser un producto de primer orden para los observatorios culturales, un servicio que refuerza la utilidad de estas instituciones.

La investigación es la cuarta pata de utilidad de los observatorios culturales. Hablábamos que uno de los objetivos o fines que se persiguen es la innovación y ya sabemos que ésta forma parte de la fórmula I+D+i, en la que la innovación viene precedida del desarrollo y, es lo que nos interesa, de la investigación. La investigación es una herramienta flexible que permite ahondar y profundizar en aquellos aspectos de la realidad cultural que nos preocupen o, igualmente, en que interese actuar con preferencia. Cada observatorio puede y debe definir líneas claras de investigación que complementen los servicios que se ofrecen desde las estadísticas, los sistemas de información y los mapeos culturales. Un observatorio sin un mínimo esfuerzo investigador puede caer en la rutina. Si los objetivos últimos son la innovación y el desarrollo, la investigación es el paso previo y esencial.

Y en quinto y último lugar, como producto de un observatorio, conviene señalar lo que hemos denominado Recomendaciones. Si como hemos comprobado en el acercamiento a nuestros tres observatorios se indicaba que el hecho de ayudar a decidir era una de sus funciones, ésta se concreta bajo la forma de recomendaciones, de documentos que a partir de las an-

teriores herramientas de utilidad propongan diversas alternativas y líneas de actuación tanto de políticas públicas como de proyectos, planes o programas. Hablamos de documentos tales como los denominados libros blancos sobre el sector o alguno de sus ámbitos. Igualmente nos referimos a informes *ad hoc* y de encargo que buscan reflexión y propuesta ante un problema concreto. Aunque pueda parecer una utilidad complementaria de las anteriores y de carácter menor, la capacidad de recomendar es esencial y resulta un instrumento que hace visible el lado más práctico de los observatorios. A modo de ejemplo Interarts (9), que nace y se desarrolla con una proyección internacional, ofrece este servicio bajo el epígrafe de asesoría.

Ayudar a decidir, proponer acciones, resolver problemas e innovar son las grandes utilidades de un observatorio cultural. Y las herramientas para cumplir eficazmente esas utilidades se concretan en estadísticas, sistemas de información cultural, cartografías culturales, investigación y recomendaciones. Como el pararrayos, volvemos al principio, el observatorio se introduce en la atmósfera inquieta de la cultura para tratar de pegarla a la tierra, ayudar a su desarrollo, catalizar los conflictos, difundirla y muchas más utilidades. La ventaja es que por ahora, que se sepa, nuestro observatorio-pararrayos no nos ha costado el enorme precio que pagó Georg Wihelan Richmann. Lo que no deja de ser un consuelo.

NOTAS

(1) <http://culturayeconomia.org/>

(2) https://www.euskadi.net/r46-19123/es/contenidos/informacion/keb_behatokia/es_behatoki/aurkezpena.html

(3) <https://www.zaragoza.es/ciudad/cultura/observatorio/>

(4) Ver <http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/culture/introduction>

(5) <http://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/viewFile/1223/1056>

(6) http://www.femp.es/files/566-762-archivo/Gu%C3%ADa_indicadores%20final.pdf

(7) <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Cartografia-Cultural-de-Chile.-Lecturas-Cruzadas.pdf>

(8) VV.AA. (2006). *Cartografía cultural. Equipamientos de Cádiz y Tetuán. Metodología de elaboración*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Cádiz.

(9) <http://www.interarts.net/es/creatives.php>

CURRÍCULO DEL AUTOR

Gestor Cultural de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz desde 1984. Ha trabajado en numerosas campañas de difusión cultural (Teatro, Música, Flamenco, Artes Plásticas, etc.) en dicha institución. Fue responsable de formación de la Red de Técnicos de Cultura de la provincia de Cádiz

entre 1989 y 1997. Director Adjunto de la Fundación Provincial de Cultura. Dirigió el proyecto de cooperación *Mapas Culturales de las Provincias de Cádiz y Tetuán* (Interreg 3 A). Director de Proyectos del *Consorcio para la Conmemoración del II Centenario de la Constitución Española de 1812*.

Profesor en los Másteres de Gestión Cultural de las Universidades de Sevilla, Granada y Zaragoza. Docente y ponente en numerosos cursos y seminarios de formación en Gestión Cultural, Políticas Culturales y Economía de la Cultura para diversas instituciones en España y Latinoamérica, en países como Guatemala, República Dominicana, Bolivia, Costa Rica y Argentina, entre otros.

Autor del libro *Indicadores Culturales para Extensión Universitaria* y co-autor en libros colectivos como *Sistema de Indicadores Culturales para Municipios* (FEMP), *Indicadores de Evaluación de Proyectos de Cooperación Cultural para el Desarrollo* (AECID) y *La Planificación Estratégica de la Cultura en España* (Fundación Autor), entre otros. Ha publicado artículos en diversas revistas y es miembro del Consejo científico de la Revista *Periférica* de la Universidad de Cádiz.

Es miembro de la Junta Directiva de *OIKÓS Observatorio Andaluz para la Economía de la Cultura y el Desarrollo*, con la que desarrolló los proyectos *Impacto Económico de la Semana Santa en La Antigua Guatemala* y *Las industrias culturales y creativas en Guatemala. El sector de las Artes Escénicas en medios urbanos*, este último pendiente de presentar los resultados a finales de noviembre 2013.

AUTORES / AUTHORS:

Salvador Carrasco-Arroyo y Vicente Coll-Serrano

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL / PROFESSIONAL AFFILIATION:

Grupo de investigación Métodos Cuantitativos para la Medición de la Cultura (MC2). Departamento de Economía Aplicada, Universidad de Valencia.

TÍTULO / TITLE:

Observăre-Labŏrăre

Observăre-Labŏrăre

CORREO-E / E-MAIL:

salvador.carrasco@uv.es; vicente.coll@uv.es

RESUMEN / ABSTRACT:

Los observatorios deben asumir los nuevos retos que plantean las ingentes masas de datos que provienen de una gran diversidad de fuentes para cumplir con su misión de generar, sistematizar y tratar toda aquella información relativa al ámbito cultural de un determinado territorio. Hablar de información es hablar de conocimiento, de buscar información útil, elaborada, que permita diagnosticar, informar y pronosticar comportamientos. Es decir, incorporar análisis e interpretación a la observación. Con tal finalidad, los observatorios deberían diseñar un sistema de información capaz de recopilar, analizar y difundir conocimiento a partir de indicadores que aglutinen la información en formatos estandarizados que posibiliten la comparabilidad territorial. En este trabajo también se proporcionan orientaciones sobre las fuentes estadísticas a las que deberían acudir los observatorios para acceder a los datos, ingrediente básico de la información, así como de las técnicas que podrían aplicarse para su análisis, sin olvidar un aspecto fundamental como es la difusión de la información obtenida mediante el adecuado soporte que favorezca su visualización.

Observatories should embrace the new challenges posed by the vast mass of data that emanates from a wide variety of sources, in order to fulfil their mission of generating, systematising and processing all information regarding the cultural context of a given territory. To talk about information is to talk about knowledge, and the acquisition of useful, well-prepared data which facilitate the identification, communication and prediction of behaviours. In other words, the incorporation of analysis and interpretation into the act of observation. To this end, observatories should design an information system capable of compiling, analysing and disseminating knowledge based on indicators which bring together data in standardised

formats that facilitate territorial comparisons. This paper provides guidance on the statistical sources that observatories should use to obtain data - the basic ingredient of information - and on the techniques that could be applied for analysis; it also addresses the fundamental issue that is dissemination of the information obtained using an appropriate medium that facilitates visualisation.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Observatorio cultural, sistemas de información, indicadores, fuentes estadísticas, metodologías estadísticas, difusión de la información.

Cultural observatory; information systems; indicators; statistical sources; statistical methodologies; dissemination of information.

1. Introducción

En los últimos años nuestras sociedades han experimentado cambios tecnológicos, sociales y económicos que modifican y reestructuran el concepto, prácticas y usos de la cultura. Los mercados culturales reubican y modifican las realidades en los escenarios locales y globales. La cultura se ha convertido en un derecho amplio de los ciudadanos y un indicador del «desarrollo» de nuestras sociedades. Hoy se reconoce ampliamente que las actividades culturales no sólo promueven el desarrollo y preservan la diversidad cultural en sí misma, sino que complementan los procesos económicos por su contribución a la producción y el empleo, fortalecen la cohesión social y fomentan la mejor participación de los ciudadanos en la vida política. La cultura es un sector de demanda creciente. Los datos demuestran con contundencia que en escenarios de crecimiento económico, la demanda de bienes y servicios culturales resulta creciente, pero también que es muy sensible en época de ciclos económicos adversos. Disponer de información es vital, aún más en momentos difíciles. Sin embargo, la mayor parte de las regiones o bien carecen de datos confiables o bien los datos existentes presentan gran diversidad de formatos, cuestión que dificulta la labor de sinergia regional. La información ni es comparable ni generalizable; no permite avanzar hacia el análisis y la formulación de propuestas orientadas a una oportuna proyección del potencial económico-cultural de territorios más allá de lo local. Tampoco permite impulsar, guiar y aprovechar al máximo los intercambios culturales entre territorios. Esto repercute en un precario intercambio de experiencias exitosas y buenas prácticas en esta materia.

Por todo ello, existe la necesidad de crear mecanismos de observación con metodologías comunes con perspectiva de sostenibilidad, con estrategias estables y especializadas en la recopilación y el análisis de información. Para poder elaborar diagnósticos, evaluar políticas, detectar tendencias y hacer estudios de prospectiva del sector cultural es de vital importancia contar con indicadores culturales confiables, oportunos, consistentes, comparables, públicos, relevantes, viables, consensuados y desagregables (Pfenniger, 2004; IFACCA, 2005; Carrasco, 2006; Bonet, 2008).

Los sistemas de información cultural son el marco donde debemos estructurar y sistematizar los mecanismos de observación de la realidad social y cultural del territorio sobre el que queremos actuar. Un sistema de indicadores culturales debe servir a la realidad social y cultural del territorio sobre el que se asienta, y en este sentido resulta difícil estandarizar la medición de la cultura de forma global. Es evidente que no es lo mismo disponer o crear un sistema de información que mida la cultura para una institución pública que para una privada, para un ámbito territorial específico con vocación local o con global, o para una determinada zona rural o urbana. Los valores, las necesidades, las expectativas, los recursos y un largo etcétera son diferentes. Sin embargo, esta evidencia no nos puede hacer ceder en el convencimiento de requerir sistemas, más o menos homogéneos, que permitan la comparabilidad y sean útiles para comprobar y, en consecuencia, mejorar la eficiencia de los procesos y la eficacia de los impactos de la política cultural.

Los indicadores no son nunca neutrales y hay que tener en cuenta que lo más fácil de contar no siempre es lo más relevante desde el punto de vista del interés social. Se requiere de los «expertos» que se esfuercen no sólo en la estandarización de las técnicas sino en la adaptación imaginativa y creativa a las necesidades de los territorios, de los escenarios. Las técnicas han de ser claras, transparentes y comprensibles; deben estar al servicio de la comunidad sobre las que se formulan.

La función de las estadísticas en cultura es nutrir los argumentos, los discursos políticos, para tomar decisiones públicas y privadas de mayor calidad técnica y de mayor dimensión democrática. En el caso de la dimensión pública, una estadística, por muy rigurosa y acertada que sea, no puede sustituir el debate social. Los datos nunca son concluyentes. Los indicadores toman un nuevo papel, aparentemente dan una solución técnica a unas decisiones que han de ser colectivas y fruto del diálogo político y social (Fukuda, 2001).

La construcción de indicadores y sistemas de información cultural tienen un nuevo desafío, el manejo y concreción de las grandes masas de datos generados a partir del rastro digital. Las nuevas tecnologías facilitan su análisis, pero aún estamos lejos de manejar la información generada de ingentes masas de datos que provienen de una multiplicidad de fuentes de información, que recogen datos desestructurados procedentes de soportes muy diversos y donde los expertos en el manejo de técnicas como la Minería de Datos, la Inteligencia Artificial o el Big Data (Boyd y Crawford, 2011; Bruce, 2011; Lilley y Moore, 2013) son escasos.

Los observatorios deben asumir los nuevos retos para ejercer su misión de generar, sistematizar y tratar toda aquella información relativa al ámbito cultural de un territorio al servicio de los *stakeholders*, entre los que forman un papel muy destacado los tomadores de decisiones en las políticas públicas y los ciudadanos, y donde sus sistemas de información son la base del cambio cultural.

2. Los observatorios y los sistemas de información

En general, el Observatorio es el lugar donde se realiza la acción (*tōrñus*) de observar, trabajar, elaborar y analizar (*Observāre-Labōrāre*). La confluencia de ambas acciones es lo que determina el objetivo primario de un observatorio, es decir, debe observar los fenómenos que se producen en un ámbito espacio-temporal, analizarlos proporcionando datos e informes de interés a la Comunidad. Su misión, como observatorio cultural, es la de generar información útil a los interesados en el sector en general (agentes, comunidad científica, políticos, ciudadanos, industrias y empresas culturales, asociaciones, etc.) y para el organismo del que depende en particular.

Hablar de información es hablar de conocimiento, de buscar la información útil, elaborada, que permita diagnosticar, informar y pronosticar comportamientos. Es decir, incorporar análisis e interpretación a la observación. Esto supone el manejo y análisis de los datos y, por

tanto, refuerza la faceta propia de un laboratorio cultural. Esta faceta permitirá a los emprendedores culturales tomar decisiones más ajustadas a los problemas, necesidades y oportunidades que necesita la comunidad a la que van encaminadas sus acciones. El peso de la función estadística dentro de la actividad del observatorio es significativo e imprescindible para desarrollar sus objetivos a la hora de establecer una tipología de observatorio. La mayoría de los observatorios no cumplen estas funciones, ya que son organismos dependientes de departamentos de gobiernos, de instituciones y agencias culturales, de instituciones regionales y nacionales que promueven la cooperación cultural, de redes culturales temáticas, etc. Únicamente un reducido número de observatorios se dedica realmente a la observación, documentación e investigación cultural (Ortega, 2010).

Para que un observatorio cumpla con su misión debe contar con los recursos necesarios para su sostenibilidad y la perdurabilidad de la información. En una institución de estas características es fundamental tanto la información sincrónica, que permita el análisis *cross-section*, como la diacrónica o de series temporales, puesto que constituye un instrumento indispensable para la comprensión de las trayectorias de las políticas culturales y de sus impactos en su entorno de aplicación. Uno de los objetivos específicos de un observatorio debería ser la creación de un sistema de información capaz de recopilar, analizar y difundir conocimiento a partir de indicadores que aglutinen la información en formatos estandarizados de acuerdo con la comunidad científica y los estándares nacionales e internacionales. Un sistema que permita, por una parte, la comparabilidad con otras realidades territoriales y, por otra parte, la integración con los sistemas de información culturales locales o regionales existentes, estableciendo redes de información. Los observatorios deberían fijar, o continuar, con los protocolos necesarios para facilitar el intercambio de información estadística; tienen que construir un sistema de indicadores básicos *ad hoc* (Coll et al., 2012a) que permita, a partir de la información disponible, realizar comparaciones regionales. También deben generar las alianzas, apoyos y acuerdos entre los diferentes proveedores de información para llegar a proyectos que permitan la producción, centralización y difusión de la información.

Un observatorio debe promover reglas claras y estables que contribuyan al desarrollo integral del sector de la cultura. Además, debe disponer no solo de indicadores básicos sino también de carácter estratégico que faciliten la toma de decisiones y la evaluación de las políticas culturales. Los sistemas de indicadores de los observatorios deben proporcionar información de carácter público que evalúen las políticas culturales, así como la utilidad de disponer de evidencias y argumentos sólidos sobre el papel de la cultura en la construcción de identidades y bienestar, en el desarrollo económico, social y político.

Desde esta perspectiva, el observatorio se enmarca (ver Figura 1) dentro del análisis de la realidad social y cultural constituida por la acción de una política cultural ejecutada en un territorio (ámbito territorial) y en un momento del tiempo (ámbito espacial). Esta confluencia de política, espacio y tiempo fija lo que consideramos como el «escenario» para observar y analizar lo que determinamos como «realidad».

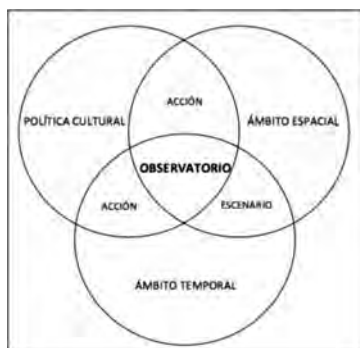


Figura 1. Marco de acción de un observatorio.
Fuente: elaboración propia.

La responsabilidad del observatorio es la de proporcionar la información necesaria para describir la situación y analizar las diferencias al aplicar diferentes acciones sobre un determinado escenario y, en consecuencia, sobre esa primera realidad. Los cambios sufridos por la acción/actuación política proporcionarán, en el tiempo, una nueva realidad en el escenario de partida. Jamás se regresa a la misma realidad. La disponibilidad de información, de datos, es imprescindible para comprender la realidad e intentar mejorarla. La observación es el inicio del cambio y la información el recurso más valioso para caminar hacia él.

La dirección, la trayectoria de la acción política proviene del discurso político, que coexiste con el análisis técnico de expertos y analistas que emiten informes. Ambas fuentes nutren y apoyan la toma de decisiones, que tiene como consecuencia una segunda, tercera y sucesivas realidades en un mismo territorio en diferentes momentos del tiempo, lo que produce cambios culturales en dicho territorio.

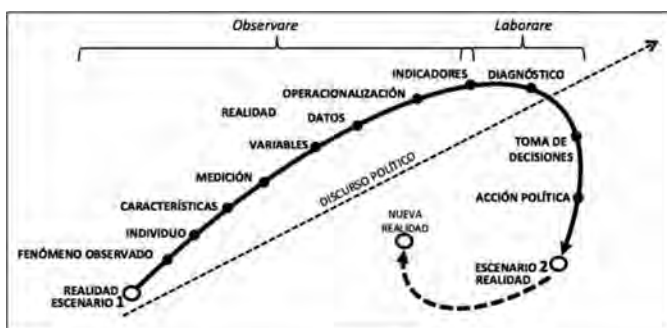


Figura 2. Fases para la acción cultural.
Fuente: Elaboración propia.

Este proceso sucesivo de fases, que se muestra en la Figura 2, son las que se realizan para cada uno de los fenómenos observados. La confluencia de observaciones sobre fenómenos

en un escenario y su consecuente agregación en indicadores configurará el sistema de indicadores culturales. Es decir, cuando observamos un fenómeno, nos planteamos un problema, una oportunidad y/o una necesidad. Por tanto, nos preguntamos cuestiones como: ¿debemos actuar?, ¿existe información contextual de base?, ¿existen relaciones causales?, ¿quién o quiénes son los involucrados?, ¿cómo afecta a la realidad observada?, ¿qué efectos e impactos tiene en otros sectores?

Para responder a estas y otras preguntas debemos conocer quién nos va a aportar la información necesaria («individuos»): los ciudadanos, las salas de exhibición, la localización, la política cultural, el sector cultural, etc. Por ejemplo, en el sector del cine, ¿cuáles son las características de cada «individuo» involucrado en el problema del descenso del consumo? Si tomamos al ciudadano como usuario del cine podremos conocer: su edad, sexo, formación, número de veces que va al cine, tipo de cine que ve, si usa las redes sociales, cómo se informa de la película que quiere ver, cómo se desplaza a la sala de exhibición, etc. Si es sobre los cines: número de salas, número de películas, tipología de películas exhibidas, recaudación, tipo de salas, tamaño de las salas, aforo, tasa de ocupación, comodidad de las salas, calidad del sonido, etc. Si es sobre la política cultural: número de subvenciones, importe de las subvenciones, etc.

Cada «característica» sobre el individuo nos aporta una información, que puede estar expresada de diferentes formas, presentada en diferentes formatos, etc. y que hay que de alguna manera medir («medición») para poderla entender (contar, transformar, etc.). En general, la medición (1) puede definirse como un proceso mediante el cual se asignan, de un modo sistemático, valores escalares a las observaciones. Los procedimientos de medición consisten siempre en la comparación de una observación con una serie de símbolos abstractos (tales como palabras, números, letras, colores, sonidos, etc.) y en la asignación a la observación de uno o más de tales símbolos, de acuerdo con una regla previa (Wallance, 1980).

En el caso de medir en las salas el número de espectadores o el número de butacas, realizamos un conteo a través de una escala cuantitativa por razón, y asignamos un valor numérico a cada sala analizada o a cada usuario de ella. En este caso, tenemos una «variable» estadística, de naturaleza cuantitativa discreta. La asignación numérica a esa información es lo que denominamos «dato» (Carrasco y Escuder, 2007). Sin embargo, hasta ahora no tenemos un indicador.

Sólo si le asignamos una teoría, un concepto, una dimensión, un objetivo, una interpretación, una visión política de lo observado a través de la «operacionalización» de la variable, pasaremos de un nivel abstracto a algo concreto, manejable y que nos emitirá un mensaje válido para nuestros intereses, una señal que nos muestra un camino, una dirección. Así sí obtendremos un «Indicador». Existen numerosas definiciones para la acepción indicador. La norma UNE 66.175 lo define como «Dato o conjunto de datos que ayudan a medir objetivamente la evolución de un proceso o de una actividad» (AENOR, 2003). Por otro lado, existe una amplia literatura sobre el concepto de indicador más próximo a la cultura (Pfenniger, 2004; Bonnefoy y Armijo, 2005; IFACCA, 2005; Castellanos, 2005; Carrasco, 2006; Allaire, 2007; Tolila, 2010).

Siguiendo con nuestro esquema (Figura 2) y llegados a este punto, concluye la fase de observación (*Observare*). Los indicadores que sistemáticamente obtenemos o construimos a partir de todas las variables provenientes de diferentes «Fuentes de Información» formarán parte del sistema de indicadores. A partir de aquí existen dos vías de trabajo. La primera es la de ofrecer un repositorio de datos a los *stakeholders* y la segunda es la del tratamiento, análisis de datos, diagnósticos y pronósticos (*Laborare*).

El sistema de indicadores, por tanto, es la conjunción de una serie de procesos sistemáticos que forman parte del sistema de información del observatorio. En general, existen diferentes enfoques sobre los sistemas de información según estén más relacionados con la toma de decisiones para la administración y gestión o más orientados a cada una de las partes de la organización (Samuelson, Borko y Amey, 1977; Andreu, Ricart y Valor, 1995; Laudon y Laudon, 2008).

El sistema de información es el conjunto formal de procesos que, operando a partir de un conjunto de datos de diferentes fuentes y de acuerdo con las necesidades de la institución, recopila, elabora y distribuye la información necesaria para, de acuerdo con su visión fundacional, desempeñar la misión propia de su actividad. En esta línea, en la Figura 3 se puede observar la propuesta de sistema de información para una red de museos, donde aparecen las cuatro partes fundamentales en que se divide el sistema: fuentes de datos externas, almacén de datos, servidores y clientes.

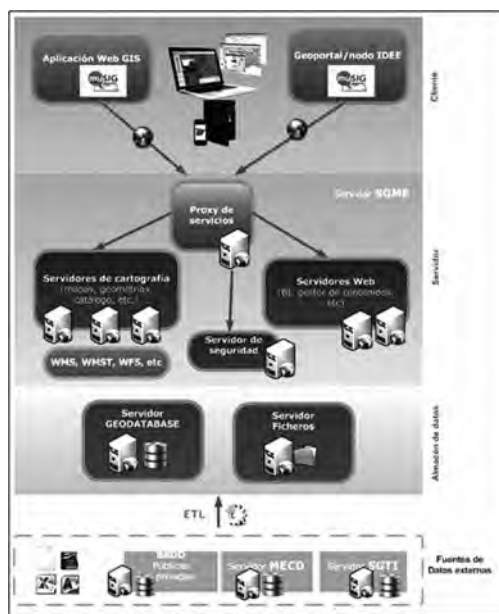


Figura 3. Esquema del Sistema de Información del proyecto MuSIG
Fuente: Carrasco (Dir.), 2012.

En el caso de un observatorio tenemos las mismas cuatro partes. En ellas, las nuevas tecnologías juegan un papel excepcional, puesto que van a permitir acelerar y sistematizar la información de forma más eficiente. Sin embargo, existen ciertos problemas, entre los que cabe destacar (i) el acceso a las fuentes de información, (ii) la falta de información confiable, (iii) las grandes masas de datos desestructurados, (iv) la construcción marcos teóricos que sustenten la construcción de indicadores y (v) las metodologías de análisis de datos.

3. Las fuentes de información

La información es el recurso intangible más importante para un observatorio. La falta de información, o siendo abundante su desorganización, no garantiza su contribución a la eficiencia. El hecho de que la información no esté organizada en bases de datos, por ejemplo, podría significar restricciones de disponibilidad para los usuarios y pérdidas en la capacidad de uso. Estas cuestiones obedecen a una multiplicidad de factores como, por ejemplo, las diferentes fuentes de información, los diferentes tipos de datos, los nuevos soportes de la información y las grandes masas de datos desestructurados a raíz de la incorporación de las nuevas TIC.

El término fuente se identifica con el concepto de principio, fundamento y origen de la información; puede ser interpretado como cualquier material o producto, ya sea original o elaborado, que tenga potencial para aportar información o que pueda usarse como testimonio para acceder al conocimiento (Villaseñor, 1996). En general, existen diferentes formas de clasificar las fuentes. Así, según el origen o el soporte de la información, se tienen las fuentes estadísticas y las fuentes documentales.

Las fuentes estadísticas provienen de (i) datos ya existentes en registros administrativos, bases de datos, estadísticas oficiales; (ii) de diseño de experimentos, basados en el control absoluto de las variables e individuos involucrados; (iii) de estudios observacionales -donde no hay control de la situación-, la base es la observación (por ejemplo, el método Delphi) y la realización de encuestas (2), a través de la cumplimentación de cuestionarios *ad hoc*. Las fuentes documentales proporcionan información a partir o sobre un documento. El documento es el soporte que contiene la información y el que la transmite. Esta tipología está vinculada al contenido de la información.

Desde una perspectiva más general, las fuentes de información se pueden clasificar, según su disponibilidad, en primarias y secundarias. Las fuentes primarias contienen información original, producto de una investigación o de una actividad eminentemente creativa. Las fuentes secundarias contienen información primaria reelaborada, sintetizada y reorganizada; este tipo de fuentes facilitan el control y acceso a las primarias. Según Yin (1984), la información puede proceder de fuentes directas o indirectas. Las fuentes directas son las primarias, que hacen referencia a la información necesaria en la investigación empírica pero que no está

disponible, por lo que es preciso generarla o crearla expresamente. En cambio, las fuentes indirectas, o secundarias, hacen referencia a la ya disponible, elaborada previamente para otros fines distintos del que interesa al investigador. La ventaja principal de las fuentes secundarias es que el proceso de recogida de datos es rápido y sencillo, por lo que se consigue un importante ahorro en tiempo y costes. En general, las instituciones oficiales son las principales fuentes de información confiable para proveer los datos a un observatorio. La información de estas instituciones proviene, en la mayoría de los casos, de las estadísticas oficiales y de los registros administrativos.

3.1. Fuentes estadísticas culturales en España

La planificación estadística es la base para las estadísticas oficiales; es un proceso ordenado de organización de oferta y demanda de información. El ejercicio de la planificación estadística permite identificar relaciones entre las necesidades de información (necesidades reales de los usuarios) y la producción de información (operaciones estadísticas que hacen posible la obtención de datos). La oferta que contiene un plan estadístico se refiere a un conjunto de operaciones estadísticas seleccionadas por su importancia y por la viabilidad financiera de realizarlas. Cada operación estadística contiene las variables que han de satisfacer las necesidades de los usuarios.

La planificación estadística contribuye a ordenar y establecer prioridades en la producción de información, pero sólo llega a determinar el tipo de operaciones que se requieren para obtener los datos (censos, encuestas, registros administrativos). Los resultados de la planificación estadística, que se expresan en proyectos (operaciones), responden de manera precisa a las necesidades de información y a los recursos financieros y presupuestarios para obtenerlos. No resuelve del todo las dificultades que las autoridades gubernamentales tienen acerca del uso y aprovechamiento de la información en los procesos de toma de decisiones. La función fundamental (3) que desempeña la información estadística oficial es proporcionar los datos necesarios para el análisis y la adopción de decisiones normativas bien fundadas en apoyo del desarrollo. Las estadísticas oficiales constituyen un elemento indispensable en el sistema de información de una sociedad democrática y proporcionan al poder político, a la economía y al público, datos acerca de la situación económica, demográfica, social y cultural.

La estructura de las estadísticas en el ámbito de la cultura en España la podemos observar en la Figura 4, donde se aprecian las relaciones entre los diferentes servicios estadísticos de todas las administraciones del Estado.

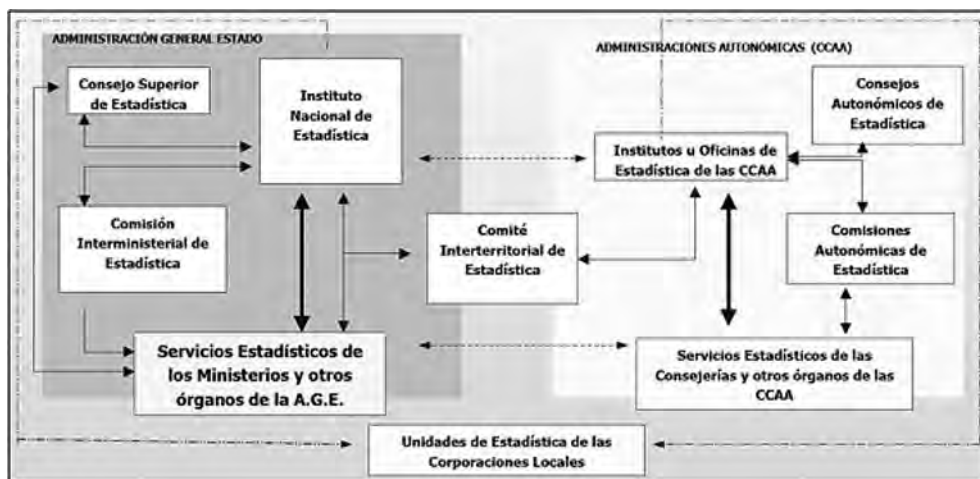


Figura 4. Planificación, coordinación y colaboración en las estadísticas oficiales en España.
Fuente: Pérez (2007).

El sistema de presentación de información de la Secretaría de Estado de Cultura a través de la División Estadística, pone a disposición de los ciudadanos y de la comunidad científica unas herramientas de recopilación y presentación de estadísticas culturales en un entorno amigable, CulturaBase (4). Este servicio estadístico permite, al igual que el INE, el acceso a microdatos dentro del marco normativo estadístico que regula el acceso a la información.

En España, al igual que en otros países, para tener en cuenta la accesibilidad a las fuentes de información es necesario considerar el marco normativo. De forma sucinta, se puede afirmar que la accesibilidad a los datos depende de la naturaleza y el contenido de las fuentes de datos. Las fuentes de datos estadísticas incluidas en el Plan Estadístico Nacional (PEN) se rigen por las reglas de la Ley 12/1989 de la Función Estadística Pública (LFEP) y las que tengan naturaleza de «estadística europea» por el Reglamento (CE) 223/2009 sobre la estadística comunitaria. El resto de estadísticas y archivos de naturaleza pública se entienden que tienen la naturaleza de registros administrativos, y podrían ser explotados salvo aquellos que contengan datos personales que se rigen por las limitaciones de acceso previstas en la LO 15/1999 de Protección de Datos de Carácter Personal (LOPD).

La producción de las estadísticas oficiales en cultura se refleja anualmente en el área correspondiente de los programas anuales del PEN (5). La difusión de los principales resultados disponibles en el área cultural se integra en el Anuario de Estadísticas Culturales elaborado por la División Estadística del Ministerio de Cultura.

3.1.1. Accesibilidad a fuentes de datos incluidas en el PEN

El Programa Anual 2013, aprobado por el Real Decreto 90/2013, de 8 de febrero, por el que se aprueba el Programa Anual 2013 del Plan Estadístico Nacional 2013-2016, contiene, al igual que en años anteriores, las estadísticas para fines estatales que han de efectuarse en dicho año por los servicios estadísticos de la Administración General del Estado o cualesquiera otras entidades de ella dependientes. En los anexos a dicho programa se facilitan, para cada una de las estadísticas incluidas en el PEN, los siguientes aspectos: fines; organismos que intervienen en su elaboración; descripción general de su contenido; colectivo, con referencia al ámbito territorial en su caso; periodicidad de la recogida de la información; desagregación territorial y estimación de los créditos presupuestarios necesarios para su financiación. También se incluye en dicho anexo la definición de los conceptos anteriores.

Algunas de estas estadísticas se realizan partiendo de registros administrativos o integrando datos de otras estadísticas existentes, o bien proceden de la explotación de una encuesta específica. En cualquier caso, todas ellas se rigen por las reglas reguladas en el Capítulo III de la Ley 12/1989 de la Función Estadística Pública (LFEP) y, cuando sean estadísticas exigidas por normativa europea, por el Reglamento del Consejo y del Parlamento Europeo 223/2009 sobre las estadísticas europeas.

La LFEP establece que quedan amparados por el secreto estadístico –y por tanto no son accesibles– los datos personales que obtengan los servicios estadísticos tanto directamente de los informantes como a través de fuentes administrativas. Se entiende por datos personales los referentes a personas físicas o jurídicas que o bien permitan la identificación inmediata de los interesados o bien por su estructura, contenido o grado de desagregación conduzcan a la identificación indirecta de los mismos. De este modo, la desagregación a niveles locales y por características socio-económicas muy detalladas podría verse afectada por el secreto estadístico. Sin embargo, se dice que la comunicación a efectos no estadísticos entre las Administraciones y organismos públicos de la información que obra en los registros públicos, no estará sujeta al secreto estadístico, sino a la legislación específica que en cada caso sea de aplicación. Tampoco quedarán amparados por el secreto estadístico los directorios que no contengan más datos que las simples relaciones de establecimientos, empresas, explotaciones u organismos de cualquier clase, en cuanto aludan a su denominación, emplazamiento, actividad y el intervalo de tamaño al que pertenece. Sin embargo, el dato sobre el intervalo de tamaño sólo podrá difundirse si la unidad informante no manifiesta expresamente su disconformidad.

Según el artículo 15 de la LFEP, el intercambio de datos personales entre las Administraciones y organismos públicos solo será posible para la elaboración de las estadísticas que sus servicios estadísticos tengan encomendadas.

3.1.2. Accesibilidad a fuentes de datos no incluidas en el PEN

El resto de las operaciones estadísticas y bases de datos no incluidas en el PEN tienen la naturaleza de registros administrativos susceptibles de explotación, con la salvedad de los que contengan datos de carácter personal amparados por la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal (LOPD). En este último caso, el acceso a los mismos quedará limitado a las reglas establecidas en dicha Ley Orgánica (LO). Es necesario, pues, analizar las bases de datos y estadísticas restantes a la luz de su contenido para tener claro cuáles quedan dentro del ámbito de aplicación de la LOPD, ya que esta ley orgánica se aplicará a los datos de carácter personal registrados en soporte físico, que los haga susceptibles de tratamiento, y a toda modalidad de uso posterior de estos datos por los sectores público y privado.

El Registro General de Protección de Datos (RGPD) contiene los registros que quedan bajo el ámbito de esta ley. Esto significa que todo registro o parte del mismo no inscrito en el RGPD ni sometido a las leyes estadísticas tiene la naturaleza de registro administrativo y es susceptible de explotación.

En el caso del intercambio de ficheros entre Administraciones Públicas, cuando contengan datos personales sujetos a la LOPD, sólo pueden cederse si se trata de registros públicos o si se puede justificar que el tratamiento que se va a hacer de los datos es para fines «científicos», fin que habría que justificar.

3.1.3. Acceso a bases de datos no incluidas en el PEN ni bajo LOPD

Las demás fuentes y registros administrativos pueden ser utilizados con fines igualmente administrativos, ya que no están sujetos a restricciones de ningún tipo. Esta labor se va a ver facilitada por la Ley de Transparencia (6) ya que vemos que las entidades locales, por ejemplo, estarán obligadas a publicar sus presupuestos, con descripción de las principales partidas presupuestarias e información actualizada sobre su estado de ejecución. Así como la información estadística necesaria para valorar el grado de cumplimiento y calidad de los servicios públicos que sean de su competencia.

Por otro lado, la colaboración entre administraciones para el uso compartido de ficheros administrativos está reconocida por las instancias internacionales y comunitarias (7) como una de las más eficientes para la producción de información a bajo coste, y por tanto, más deseables en un contexto de creciente demanda de información y disminución de recursos públicos. Los ficheros de uso administrativo, y en particular los directorios, son susceptibles de este uso compartido. Dado que la mayoría de las unidades administrativas relevantes pertenecen al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, estos acuerdos deberían ser relativamente sencillos de alcanzar. Para disponer de datos de las Comunidades Autónomas,

sería más adecuado realizar convenios con la Subdirección de Estadísticas de dicho ministerio.

En definitiva, se puede afirmar que a efectos de accesibilidad a las fuentes de información existe una base suficiente para posibilitar su acceso, siendo necesario justificar la misión del observatorio como proveedor de nueva información en apoyo a las administraciones que permitirá mejorar la toma de decisiones en las políticas públicas, a la vez que permitirá realizar el seguimiento y evaluación de sus políticas. Así mismo, hay que justificar adicionalmente el interés científico de los objetivos que plantea la institución.

3.2. Acceso y disponibilidad de las estadísticas culturales en el entorno internacional

La dificultad en la accesibilidad y disponibilidad de las estadísticas culturales en la mayoría de los países, proviene de problemas estructurales en sus estadísticas nacionales. Incluso los países que disponen de recursos para desarrollar marcos estadísticos para las industrias culturales no recopilan suficiente información relevante para el seguimiento y análisis de las políticas culturales. Una de las razones es, por ejemplo, que las «clasificaciones nacionales de actividades económicas», incluso si son compatibles con la clasificación internacional CIIU (8) están enfocadas a los productos industriales (por ejemplo, manufacturas de productos impresos), mientras que las políticas y la gestión están orientadas a mercados (cine, televisión, música), de forma que los productos relevantes se encuentran de forma transversal en las diferentes actividades culturales. Por otro lado, las «clasificaciones de productos e industrias culturales» se han definido a un nivel de las nomenclaturas CIIU y CIUO (9) demasiado detallado, lo cual crea problemas operativos ya que las encuestas por muestreo a empresas no suelen ofrecer un detalle suficiente (típicamente, se limitan a proporcionar estimaciones a 2 o 3 dígitos de las clasificaciones).

A raíz de la realización de un proyecto sobre la construcción de un sistema de indicadores para la AECID (Carrasco, 2011), se realizó una revisión de las estadísticas disponibles en una selección de países y organismos internacionales (10), clasificando la actividad cultural según las temáticas: recursos, procesos y productos, prácticas e impactos culturales.

Temáticas	Sectores / Actividades	Disponibilidad	Accesibilidad	Posibilidad de comparabilidad internacional	Fiabilidad
Recursos	Gasto público en cultura	Alta	Baja	Baja	Alta
	Gasto de los hogares en cultura	Baja	Baja	Alta	Media
	Empresas culturales	Media	Media	Media	Media
	Empleo Cultural	Baja	Baja	Media	Media
	Infraestructuras / Equipamientos	Alta	Alta	Media	Alta
Procesos y productos	Formación	Baja	Baja	Baja	*
	Creación	Baja	Baja	Baja	*
	Producción	Media	Media	Alta	Media
	Difusión / Distribución	Alta	Alta	Media	Alta
	Conservación / registro	Baja	Baja	Baja	*
	Promoción Regulación	Baja	Baja	Baja	*
	Actividades auxiliares	*	*	*	*
Prácticas	Uso/ Consumo	Media	Media	Media	Alta
	Interés	*	*	*	*
Impactos	Derechos de autor	Baja	Baja	Media	*
	VAB /PIB	Baja	Baja	Alta	Baja
	Exportaciones	Alta	Alta	Alta	Alta
	Importaciones	Alta	Alta	Alta	Alta

Tabla 1. Criterios de calidad de los indicadores de cultura por grandes temáticas.

(*) No se dispone de información suficiente para evaluar este criterio. Fuente: Carrasco (Dir.)(2011)

La Tabla 1 resume el nivel de calidad de la información proporcionada por distintas fuentes de estadísticas nacionales e internacionales, clasificadas en función de su disponibilidad (cobertura geográfica en los países asociados), accesibilidad (facilidad de obtener los datos), posibilidad de comparabilidad internacional y fiabilidad.

Es importante recordar que las fuentes internacionales se nutren de datos nacionales, a los que se les aplican ciertos controles para garantizar la comparabilidad entre países en la medida de lo posible. Los organismos internacionales son la fuente más importante y fiable de las estadísticas culturales, dado que la información que proporcionan está armonizada a nivel internacional. Algunos de ellos, como es el caso de la UNESCO, la OEI y el Convenio Andrés Bello, son organismos especializados en cultura, con lo que la información que desarrollan cuenta con un elevado valor añadido. Otros organismos y bancos multilaterales como el PNUD, el BID, BM, la UE, entre otros, también proporcionan información relevante relativa a la política cultural.

En 2006 la OCDE publicó el primer informe de un proyecto internacional sobre la medición de la cultura (Gordon y Beilby-Orrin, 2006), que supone un acercamiento a la medición de la importancia económica y social de la cultura. El proyecto también explora la unión entre la cultura y el bienestar. El informe se apoya en documentos de la UNESCO, de la Comisión Europea y examina también datos existentes en el sector de la cultura de cinco países de la OCDE, Australia, Canadá, Francia, el Reino Unido y los Estados Unidos, concluyendo que no existe homogeneidad entre las normas y las clasificaciones usadas por los países y los organismos internacionales para el dominio de la cultura, pero se admite también que existe un interés creciente por los datos culturales.

4. Procesos, protocolos y técnicas en las estadísticas culturales

Existen una gran cantidad de procesos, procedimientos y técnicas en la recogida, almacenamiento, tratamiento y difusión de la información que utiliza un observatorio en su estrategia para cumplir con su misión. Una vez establecido el marco teórico donde se establece el observatorio, y detectadas las fuentes de información, escogeremos aquellos procedimientos que optimicen los recursos disponibles. En general, en relación con las fuentes indirectas (secundarias), lo usual es recurrir a los registros administrativos y microdatos procedentes de estadísticas oficiales. Para ello, hay que negociar el acceso a las bases de datos existentes y establecer los protocolos informáticos que permitan sistematizar la accesibilidad, en tiempo y forma, a información ya estructurada para trasladarla a un «repositorio de datos» o *Data-warehouse* (11).

Sin embargo, en las fuentes directas (primarias), las encuestas, las entrevistas o la observación directa, conlleva unos procesos mucho más costosos. Existe gran cantidad de literatura que refleja la metodología de estas técnicas (Listone y Turrof, 1975; Cochram, 1977; Särndal,

Swensson y Wretman, 1992; Ruiz-Maya et al., 1995; Landeta, 1999; Briones, 2003; Cea, 2004; Pérez, 2005; Guisande, 2006;). Por ejemplo, los proyectos realizados por el Observatorio Cultura y Comunicación (Albornoz, 2009) y MC2 de la Universidad de Valencia (Coll-Serrano *et al.*, 2012b), ambos vinculados a la cooperación cultural, han recurrido al uso de fuentes directas, concretamente ha utilizado, respectivamente, las técnicas de entrevistas en profundidad y el método Delphi.

La información procedente de fuentes secundarias tiene los datos estructurados caracterizados por su organización y las operaciones que se definen de ellos. En realidad, el trabajo que se hace en la parte de preparación de datos (12) es evaluar de qué tipo de datos se dispone, para qué sirven y qué se puede obtener de ellos. Las técnicas más utilizadas en sistemas de información están vinculadas a la minería de datos (Hastie, Tibshirani y Friedman, 2008).

Uno de los problemas añadidos a la gran cantidad de datos que podemos incorporar al sistema de información viene de la multiplicidad de soportes tecnológicos que permiten incorporar grandes masas de datos. Hablamos de datos no estructurados que podemos recoger de diferentes fuentes terciarias, procedentes en la mayoría de los casos de información ya procesada, donde su soporte es un medio vinculado a la tecnología como videoclips (13), música, fotografía, archivos, etc. Hoy en día es menos costoso recurrir al análisis de obtención de perfiles de usuarios de servicios culturales analizando el rastro digital que dejan los usuarios en las redes sociales que realizar costosas encuestas de investigación de mercados.

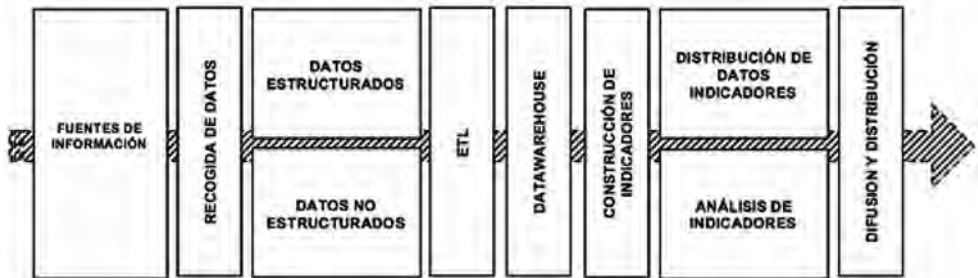


Figura 5. Procesos y protocolos técnicos de un sistema de información.

Fuente: Elaboración propia.

Una vez obtenemos los datos, transformados de diferentes soportes a un mismo lenguaje entendible y analizable a través de procesos ETL (14), llegamos a la fase de construcción de indicadores para incorporarlos al sistema. El sistema de indicadores es parte del sistema de información, que aglutina el conjunto de indicadores del observatorio y los estructura según su misión. El sistema de indicadores debería articularse en dos bloques: el sistema básico y el sistema estratégico (Coll-Serrano *et al.*, 2013). El sistema básico recogerá todos aquellos indicadores que nos van a permitir describir y analizar de forma básica, entendible y transmisible la realidad de la cultura en un escenario; debe permitir la comparabilidad entre esce-

narios, países, regiones, territorios, etc. En cambio, el sistema estratégico es propio de la estrategia de cada observatorio, de cada institución. La estrategia de cada observatorio puede ser distinta y la «composición» del indicador idóneo para medir dicha estrategia no tiene necesariamente que coincidir con la de otro observatorio. Es más, la adscripción de un indicador a un sistema u otro nada tiene que ver con la dificultad en su construcción sino más bien con su finalidad.

4.1. Indicador y técnicas para la construcción de indicadores

Salvado el contexto y marco en el que está encuadrado un indicador y los requisitos (15) que debe cumplir para considerarlo como tal, entenderemos el concepto de indicador como una señal que adquiere sentido y significado únicamente a través del conocimiento y la información. Existen diversas formas de clasificarlos en función del papel que jueguen en el sistema de indicadores y los objetivos que persigue. Sin embargo, desde la perspectiva técnica podemos señalar que son dos los tipos de indicadores. Los «indicadores simples» y los «indicadores compuestos».

Los «indicadores simples», son una función o algoritmo construida a partir de una sola variable. Existen indicadores muy sencillos, operativos, descriptivos que nos muestran tan solo un dato. Por ejemplo, el conteo de la variable (x) (número de asistentes a una sala de cine de la ciudad i en el año t). Todas las manipulaciones/operaciones que podamos realizar con dicha variable para incrementar la información seguirá siendo un indicador simple. Proporciones, porcentajes y razones; distribuciones de frecuencia; medidas de tendencia central; cuantiles; medidas de dispersión; tasas de variación; índices simples; distribuciones de probabilidad, etc.

En general, las técnicas estadísticas más utilizadas por su sencillez son: los tipos de proporciones, razones y promedios; el cálculo de los índices simples, agregativos o no, y las tasas de variación en todas sus variantes (Blalock, 1986; Escuder y Murgui, 1995; Benson y Levine, 1996; Lind, Marschal y Wathen, 2008). Esta sencillez no indica que el indicador que obtenemos no sea relevante e incluso estratégico. La tasa de crecimiento medio interanual del número de asistentes al cine es un indicador estratégico para el sector del cine. Sin embargo, si incorporamos otra variable como el aforo de los equipamientos de las salas de exhibición, obtenemos un indicador compuesto y sencillo. Por ejemplo, la tasa de ocupación (combinación de las variables asistentes y aforo), o si calculamos la tasa de crecimiento medio interanual de la ocupación, incorporamos aún más información.

Los «indicadores compuestos» son el resultado de la agregación de las dimensiones, objetivos, indicadores individuales y/o variables disponibles que sintetizan un conjunto de propiedades que subyacen en el constructo, y que se pretende explicar e interpretar. La construcción de un indicador compuesto requiere dos condiciones básicas; la definición clara

del constructo que se quiere medir a través del sustento conceptual y la confiabilidad para poder realizar la medición (Schuschny y Soto, 2009).

En general, los indicadores compuestos miden conceptos multidimensionales, que no pueden ser capturados por un único indicador, por ejemplo, la creatividad, la diversidad o la vitalidad cultural.

Un poco más allá de los indicadores compuestos están los sintéticos. Estos indicadores están compuestos por múltiples variables. El indicador resultante del algoritmo que concentra la múltiple dimensionalidad del constructo resume, en una sola variable latente o subyacente, toda la información del conjunto de variables dejando una parte de la información sin explicar. Cuantas más variables queramos concentrar en un mismo indicador, más complejo resultará su marco teórico. Sin embargo, estos indicadores facilitan la interpretación del conjunto de variables.

La utilización de este tipo de indicadores presenta, por tanto, una gran ventaja: permite resumir conceptos complejos o con múltiples dimensiones. No obstante, su uso no está exento de limitaciones, ya que puede dar lugar a una visión demasiado simplista del fenómeno analizado, y los resultados dependen lógicamente de qué variables se incluyen, cuáles son excluidas y que pesos o ponderaciones se les da. Un inconveniente importante es el tratamiento exhaustivo del análisis y asignación de los datos faltantes. Unas de las técnicas más utilizadas para la construcción de indicadores sintéticos son el Análisis de Componente Principales (ACP) y el Análisis Factorial Múltiple (AFM) (Escofier y Pages, 1990; Hair et al., 1999; Uriel y Aldás, 2005).

Seleccionado el tipo y la metodología a emplear en la construcción del indicador debemos seguir una serie de pasos para obtenerlos. Siguiendo los trabajos realizados por un equipo de investigadores de la división estadística de la OCDE y de la Comisión Europea (OCDE, 2008) (16), son diez pasos entrelazados y donde la elección metodológica en uno de ellos tiene implicaciones en el resto de los pasos, como se muestra en la Tabla 2.

Pasos		Al final del paso
1 Fijar el marco teórico	Definir claramente el fenómeno a medir y seleccionar las componentes y pesos que reflejen su importancia relativa y las dimensiones de la composición total.	Tener una clara comprensión y definición del fenómeno multidimensional que debe medirse.
2 Selección de los Datos	Los indicadores deben ser seleccionados sobre la base de su solidez analítica, la medición, la cobertura, la relevancia para el fenómeno que se está midiendo y la relación el uno al otro. El uso de variables proxy debe de considerarse cuando los datos son escasos.	Realizar un control de la calidad de los indicadores y un análisis DAFO de cada indicador.
3 Imputación de datos faltantes	Los datos a partir de los cuales se calculan los indicadores pueden no estar disponibles para todas las unidades objeto de estudio, produciendo sesgos en los indicadores.	Tener un conjunto de datos sin valores perdidos y una medida de la fiabilidad de cada valor imputado a fin de estudiar sus efectos.
4 Análisis Multivariado	Se debe investigar la estructura de las componentes, evaluar la idoneidad de los datos y explicar las opciones metodológicas (ponderaciones, agregaciones, etc.)	Se tendrá marcada la estructura subyacente de los datos, se aplicará la metodología adecuada (ACP, AF, AFM, AC, AD, etc.) y se identificarán los subgrupos de indicadores e individuos que son estadísticamente similares.
5 Normalización	Indispensable para que los indicadores resulten comparables. Detectar los datos asimétricos y los valores atípicos (outliers y extremos).	Se asignará el procedimiento apropiado de normalización, se realizarán los ajustes y transformaciones adecuadas justificando el procedimiento seleccionado y los resultados.
6 Ponderación y Agregación	Los indicadores deben ser agregados y ponderados de acuerdo con el marco teórico y representando la importancia relativa de cada componente en el agregado.	Estará seleccionado el peso y el procedimiento de agregación, y contemplados los métodos alternativos posibles así como las correlaciones existentes entre los indicadores.
7 Robustez y sensibilidad	Eliminar los errores de interpretación y producir mensajes robustos. Evaluar la sensibilidad frente a cambios en la elección de variables escogidas, que con pequeños cambios de la arquitectura del indicador den lugar a grandes alteraciones de los valores obtenidos.	Hay que identificar las fuentes de la incertidumbre en el desarrollo del indicador compuesto y evaluar el impacto sobre el resultado final.
8 Regresar a los datos	Para determinar los principales responsables del buen o mal funcionamiento del indicador. Si los resultados se deben principalmente a unas componentes específicas y si existe correlación o causalidad entre ellas.	Descomponer el indicador realizando análisis de correlación y causalidad en busca de las componentes dominantes.
9 Relación con otros indicadores	Identificar las conexiones entre el indicador compuesto con otros indicadores ya publicados e identificar las conexiones a través de regresiones.	Disponer de un documento explicando las correlaciones, y los resultados de analizar las interrelaciones entre las componentes del indicador compuesto.
10 Representación y visualización	En la difusión y diseminación de la información juega un papel muy importante la visualización, ya que puede influir en la interpretación	Debe disponer de instrumentos y técnicas de representación que transmita y comunique al usuario la información analizada.

Tabla 2. Pasos para la construcción de indicadores compuestos.
Fuente: Adaptado de OCDE (2008).

Existe amplia literatura respecto a las técnicas y metodologías estadísticas mencionadas para construir y analizar los indicadores, basta con hacer un repaso a los manuales estadísticos ya citados. Debemos tener presente que las técnicas estadísticas son instrumentos metodológicos aplicables a las ciencias sociales que como ciencia factual estudian el comportamiento de la realidad social y por tanto son adecuadas a aplicar al sector de la cultura.

4.2. La visualización científica

El análisis de datos clásico del que se ha hablado siempre se asocia ahora a antigüedad, al pasado. Estamos en un presente donde las técnicas de *Data Mining*, *Intelligent Data Analysis*, *Neural Network* o *Big Data* intensivas en TIC realizan un «Descubrimiento de Conocimiento a partir de Bases de Datos» (KDD, *Knowledge Discovery from Databases*), posibilitando la recogida de datos, el análisis de contenidos, el tratamiento, acceso y difusión de la información de forma que nunca se habría sospechado. El cambio tecnológico ha modificado los usos y costumbres de ciudadanos, organismos e instituciones. No es entendible, en este contexto, un observatorio que no disponga de sitio Web; que no disponga de herramientas que faciliten análisis en tiempo real sobre la misma base de datos (conocido como OLAP, *On-Line Analytical Processing*); que no analicen las redes sociales (ARS), basándose en que lo relevante ya no es el individuo sino las relaciones entre individuos; y finalmente, no faciliten representaciones visuales que permitan difundir y transmitir la información más eficazmente utilizando las TIC.

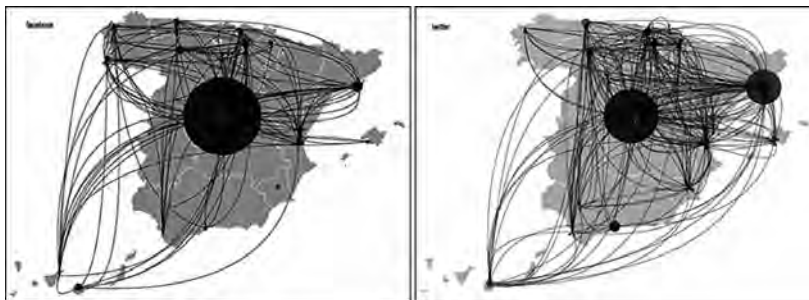


Figura 6. Conexión entre museos en las redes sociales Facebook y Twitter.
Fuente: www.dosdoce.com

El análisis de redes sociales ARS (en inglés, *Social Network Analysis*), también denominado análisis estructural, se ha desarrollado como herramienta de medición y análisis de las estructuras sociales que emergen de las relaciones entre actores sociales diversos (ciudadanos, organizaciones, asociaciones, políticos, etc.) (Sanz, 2003).

Las representaciones visuales de la información tienen como objetivo no sólo mostrar un conjunto de indicadores, como podría realizarse en las infografías, sino también proporcionar instrumentos de análisis gráfico (*TableauSoftware*, *Gapminder* o *Quadrigram*) (17) que permitan

al usuario modificar los indicadores para generar gráficos más interpretables visualmente para apoyar la toma de decisiones.



Figura.7. Infografía cultural (OIBC). Gráfico dinámico (SIC2).
Fuente: Carrasco (Dir.)(2009) y Carrasco y Coll-Serrano (Dir.)(2011).

Una técnica cada vez más utilizada e implantada en los observatorios culturales es el mapeo cultural (*Cultural mapping*). Sin embargo, como casi todos los conceptos que manejamos en cultura, el mapeo cultural presenta diferentes significados e interpretaciones (Arcila y López, 2011). En algunos casos, el mapeo cultural se traduce en un contenedor de información que contiene, por ejemplo, la situación y distribución de los museos españoles, como un mapa de carreteras contiene la distribución y situación de las infraestructuras viarias. En ambos casos el soporte, el mapa o la colección sistemática de mapas (atlas viario o cultural), nos proporcionan una información muy valiosa para no perdernos. Pero nuestra concepción no es esa. Desde nuestro punto de vista, un mapa cultural debe incorporar las nuevas tecnologías, debe ser amigable e interactivo, debe implementar metodologías de análisis geo-estadístico, etc.; en definitiva, un mapa cultural debe ser algo más que un navegador que nos asista para no perdernos por la red viaria.

La información sobre los individuos que representan el fenómeno observado en la realidad de un escenario ya están geolocalizados (ciudadanos, redes sociales y localización GPS de instituciones, agentes, equipamientos, infraestructuras, etc.). Ya existe el conjunto básico de tecnologías, políticas y acuerdos institucionales con el fin de facilitar la disponibilidad y el acceso a la información geográfica mediante Internet (mapas, ortofotos, imágenes de satélite, topónimos...) Solo queda generar instrumentos y herramientas que vayan más allá de un mapa.

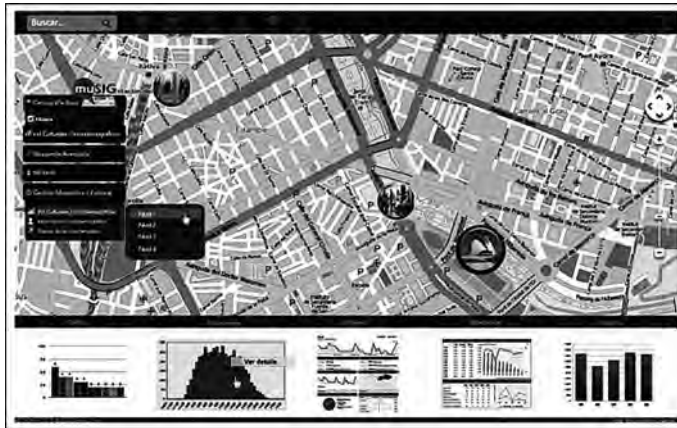


Figura. 8. Mapa cultural. Proyecto MuSIG.
Fuente: Carrasco (Dir.), 2012.

El objetivo de este tipo de software, como herramienta cartográfica, debe transcurrir por la existencia de nodos de la IDEE (18) y, por tanto, de publicar y compartir información e indicadores; admitiendo todos los procedimientos estadísticos clásicos y apoyándose en la publicación de mapas temáticos mediante estándares OGC (*Open GeoSpatial Consortium*) como resultado del análisis a través de la «Geoestadística» y el «Análisis Exploratorio de Datos Espaciales» (Montero y Larranz 2008; Rey y Anselin, 2007). Estas técnicas combinan el análisis estadístico con el gráfico, dando lugar a lo que podría denominarse una «visualización científica» (Haining, Wise y Signoretta, 2000) que conjuga los métodos más sencillos de estadística descriptiva (histogramas, diagramas de caja, mapas de cuantiles, correlaciones, etc.) con técnicas más complejas sobre las relaciones y efectos espaciales. En los últimos años, se están incorporando a este tipo de análisis geográficos paquetes estadísticos tradicionales (R, SPSS v20, S PLUS), que conjugan la capacidad de visualización de los GIS y el análisis espacial estadístico. Algunos de los paquetes informáticos que utilizan estas técnicas son el *WinGslib*, *SAS/GIS*, *S-Plus* para *ArcView*, *SpaceStat* o *GeoDA* (19). Este último es *software* libre, muy fácil de utilizar de forma visual e interactiva, donde su uso no exige un conocimiento previo de la tecnología GIS, mucho más compleja.

La tecnología avanza, la sociedad cambia, los nuevos paradigmas están ahí. Sin embargo, aún no nos ponemos de acuerdo en términos como cultura, observatorio, mapa cultural...

NOTAS

(1) Los tipos de medidas para transformar y hacer manejable la información son: escala nominal, escala ordinal, escala cuantitativa por intervalos y escala cuantitativa por razón (Blalock, 1986; Bernson y Levine, 1996; Lind, Marchal y Wathen, 2008).

(2) La encuesta es, en general, el método de obtención de información primaria más usado hasta ahora y el más costoso.

(3) Principios fundamentales de las estadísticas oficiales. Consejo Económico y Social de la ONU. Comisión de Estadística. <http://unstats.un.org/unsd/methods/statorg/FP-Spanish.htm>

(4) <http://www.mcu.es/estadisticas/index.html>

(5) El INE muestra en su web las operaciones estadísticas vinculadas directamente con la Secretaría de Cultura. <http://www.ine.es/ss/Satellite?L=0&c=Page&cid=1254735033477&p=1254735033477&page-name=IOEHist%2FIOEHistLayout>

(6) <http://www.leydetransparencia.gob.es/anteproyecto/index.htm>

(7) Por ejemplo, la comunicación de la Comisión Europea (2009) 404 (denominada «Visión de la CE para las estadísticas europeas»), o el Manual de Organización de Sistemas Estadísticos de Naciones Unidas (<http://unstats.un.org/unsd/dnss/HB/>) proponen la utilización de fuentes administrativas para la producción de estadísticas como una de las mejoras sustanciales de coste-eficiencia.

(8) Clasificación Industrial Internacional Uniforme (*International Standard Industrial Classification. ISIC*). <http://unstats.un.org/unsd/cr/registry/regcst.asp?Cl=2&Lg=3>

(9) Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones (*International Standard Classification of Occupations. ISCO*). <http://www.ilo.org/public/english/bureau/stat/isco/isco08/>

(10) Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Rep. Dominicana, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. En cuanto a los organismos internacionales, se incluyó a la Comisión Europea, la UNESCO, la OCDE, la división de estadística de las Naciones Unidas, la CEPAL, los Bancos de Desarrollo Interamericano, Asiático y Africano y el Banco Mundial.

(11) *Datawarehouse* es un almacén de datos orientado a un tema, integrado, no volátil y variante en el tiempo, que soporta decisiones de gestión y administración de datos (Molina y García, 2006).

(12) Hay numerosas herramientas tanto comerciales como de código abierto para procesamiento de datos, WebTrends Profesional V7.0, Orange V0.9.5, MiningMart System V0.22, Weka V3.4.4 o Clementine V8.1.

(13) Por ejemplo, la Plataforma Dédalo, *software* para gestionar el patrimonio cultural inmaterial. <http://www.fmomo.org/dedalo/pg/?lang=es>

(14) ETL (*Extract, Transform and Load*) es el proceso que organiza el flujo de los datos entre diferentes sistemas y aporta los métodos y las herramientas necesarias para mover datos desde múltiples fuentes a un almacén de datos *ad hoc*.

(15) Requisitos que deben cumplir los buenos indicadores, a los que se denominan como *SMART* (Specific, Measurable, Achievable, Relevant y Time-bound) (Drucker, 1954).

(16) Para más información sobre los temas tratados en este manual y relacionados con los indicadores compuestos se pueden encontrar en la página web: <http://composite-indicators.jrc.ec.europa.eu/>

(17) Software específico para realizar infografías y representaciones gráficas activas. En <http://www.quadrigram.com/>; <http://www.gapminder.org/>; <http://www.tableausoftware.com/>

(18) En el Directorio de Servicios actual de la IDEE (Información de Datos Espaciales de España - <http://www.idee.es/>), donde se pueden consultar las direcciones de los Servicios web (OGC, OSGEO, SOAP) disponibles en España, en los tres ámbitos territoriales (nacional, regional y local) y en el resto del mundo, se observa que no existen servicios proporcionados por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

(19) Desarrollado en la Universidad de Illinois y que podemos encontrar en el enlace: <http://geodacenter.asu.edu/>

BIBLIOGRAFÍA

AENOR (2003). *Sistemas de gestión de la calidad. Guía para la implantación de sistemas de indicadores*. UNE 66175:2003. Madrid: Aenor.

ALBORNOZ, L. A. (coord.) (2009). *Cultura y Comunicación. Estado y prospectiva de la cooperación española con el resto de Iberoamérica, 1997-2007*. Madrid: Fundación Alternativas.

ALLAIRE, B. (2007). *Le système d'indicateurs de la culture et des communications au Québec. Première partie: Conception et élaboration concertée des indicateurs*. Québec : Institut de la Statistique du Québec, Observatorio de la Cultura y de las Comunicaciones de Québec.

ANDREU, R., RICART, J.E. y VALOR, J. (1995). *La Organización en la era de la información: Aprendizaje, innovación y cambio*. Barcelona: Estudios y Ediciones IESE.

ARCILA, M. y LÓPEZ, J.A. (2011). «La cartografía cultural como instrumento para la planificación y gestión cultural. Una perspectiva geográfica». *Periférica*, nº 12, págs. 15-36.

BERENSON, M.L. y LEVINE, D.M. (1996). *Estadística básica en administración. Conceptos y aplicaciones*. México: Prentice Hall.

BLALOCK, H.M. (1986). *Estadística Social*. México: Fondo de Cultura Económica.

BONET, LL. (2008). «Reflexiones a propósito de indicadores y estadísticas culturales» en F.J. Piñón (ed.), *Cuaderno de políticas culturales. Indicadores culturales 2007*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, págs. 95-101.

BONNEFOY, J.C. y ARMIJO, M. (2005). *Indicadores de Desempeño en el Sector Público*, [en línea]. Santiago de Chile: Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (consultado el dos de octubre de 2013, <http://www.eclac.org/publicaciones/xml/2/23572/manual45.pdf>)

BOYD, D. y CRAWFORD, K. (2011). «Six provocations for big data». A decade in internet time: Symposium on the dynamics of the internet and society, [en línea]. University of Oxford, United Kingdom. September, 2011 (consultado el dos de octubre de 2013, <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1926431>)

BRIONES, G. (2003). *Métodos y técnicas de investigación para las ciencias sociales*. México: Trillas.

BRUCE, R. (2011). *Statistical and machine-learning data mining: Techniques for better predictive modeling and analysis of big data*. Boca Ratón: CRC Press.

CARRASCO, S. (2006). «Medir la cultura: Una tarea inacabada». *Periférica*, nº 7, págs. 140-168.

- CARRASCO, S. y ESCUDER, R. (2007). «El Análisis entre dos realidades en cultura». *Investigaciones de la Comunicación*, (Anuario ININCO), vol. 18, nº 2, págs. 203-222.
- CARRASCO, S. (Dir.) (2009). *Protocolo adicional n.1 para establecer las condiciones en la colaboración de la iniciativa creación del observatorio iberoamericano de cultura*. Organización de Estados Iberoamericanos (OEI). Informe técnico del proyecto para la Organización de Estados Iberoamericanos.
- CARRASCO, S. (Dir.) (2011). *Como evaluar intervenciones de Cultura y Desarrollo II: Una propuesta de sistemas de indicadores*. Madrid: AECID.
- CARRASCO, S. y COLL-SERRANO, V. (Dirs.) (2011). *Realización de la construcción del sistema de información cultural del Instituto Cervantes S[IC]2*. Informe técnico del proyecto para el Instituto Cervantes.
- CARRASCO, S. (Dir.) (2012). *Análisis, diagnóstico y viabilidad de la implantación de un sistema de información geográfico para la promoción, difusión y acercamiento de la red estatal de museos a la sociedad mediante tecnologías SIG*. Proyecto MuSIG. Informe técnico del proyecto para Ibermuseos y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- CASTELLANOS, A. (2005). *Asistencia técnica para la elaboración de un diagnóstico y una metodología para diseñar indicadores culturales en los países centroamericanos*, [en línea], Informe final, UNESCO, (consultado el quince de agosto de 2013) <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/818.pdf>
- CEA, A. (2004). *Métodos de Encuesta. Teoría y práctica, errores y mejora*. Madrid: Editorial Síntesis.
- COCHRAN, W. G. (1977). *Técnicas de muestreo*. New York: Wiley.
- COLL-SERRANO, V.; CARRASCO-ARROYO, S.; BLASCO-BLASCO, O. y VILA-LLADOSA, L. (2012a). «Sistema de indicadores culturales local: Siclo». *El profesional de la información*, vol. 21, nº 1, págs. 113-117.
- COLL-SERRANO, V.; CARRASCO-ARROYO, S.; BLASCO-BLASCO, O. y VILA-LLADOSA, L. (2012b). «Design of a basic system of indicators for monitoring and evaluating Spanish Cooperation's Culture and Development Strategy». *Evaluation Review*, vol. 36, nº 4, págs. 271-300.
- COLL-SERRANO, V.; BLASCO-BLASCO, O.; CARRASCO-ARROYO, S. y VILA-LLADOSA, L. (2013). «Un sistema de indicadores para el seguimiento y evaluación de la gestión sostenible del patrimonio cultural». *Transinformação*, vol. 25, nº 1, págs. 55-63.
- DRUCKER, P.F. (1954). *The Practice of Management*. Nueva York: Harper & Row.
- ESCOFIER, B. y PAGÈS, J. (1990). *Analyses factorielles simples et multiples. Objectifs, methodes et interpretation*. París: Dunod.
- ESCUDER, R. y MURGUI, S. (1995). *Estadística aplicada. Economía y Ciencias Sociales*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ESCUDERO, J. (2008). «La construcción del Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales desarrollado por la FEMP: Historia de un proceso de cooperación». *Periférica*, nº 9, págs. 115-132.
- FUKUDA, S. (2001). «En busca de indicadores de cultura y desarrollo: avances y propuestas» en L. Arizpe (ed.), *Informe Mundial de la Cultura 2000-2001. Diversidad cultural, conflicto y pluralismo*. Madrid: Ediciones Mundi-Prensa.

- GORDON, J.C. y BEILBY-ORRIN H. (2007). *International measurement of the economic and social importance of culture*, [en línea], París, Statistics Directorate OECD (consultado el quince de octubre de 2013) <http://www.oecd.org/std/na/38348526.pdf>
- GUISANDE, C. (2006). *Tratamiento de datos*. Madrid: Díaz de Santos.
- HAINING, R., WISE, S. y SIGNORETTA, P. (2000). «Providing scientific visualization for spatial data analysis: Criteria and an assessment of SAGE». *Journal of Geographical Systems*, nº 2, págs. 121-140.
- HAIR, J.F.; ANDERSON, R.R.; TATHAM, R.L.; BLACK, W.C. (1999). *Análisis Multivariante*. Madrid: Prentice Hall.
- HASTIE, T.; TIBSHIRANI, R. y FRIEDMAN, J. (2008). *The elements of statistical learning. Data mining, inference, and prediction*. New York: Springer.
- IFACCA (2005). *Statistical Indicators for Arts Policy*, [en línea], Sysdeny, IFACCA (consultado el ocho de octubre de 2013) <http://media.ifacca.org/files/statisticalindicatorsforartspolicy.pdf>
- LAUDON, K.C. y LAUDON, J.P. (2008). *Sistemas de información gerencial: Administración de la empresa digital*. México: Prentice Hall.
- LANDETA, J. (1999). *El método Delphi: Una técnica de previsión del futuro*. Madrid: Ariel.
- LILLEY, A. y MOORE, P. (2013). *Counting what counts: What big data can do for the cultural sector*, [en línea], Londres, NESTA (consultado el cinco de septiembre de 2013) <http://www.nesta.org.uk/library/documents/CountingWhatCountsPaperWV.pdf>
- LIND, D.; MARCHAL, W.G. y WATHEN, S.A. (2008). *Estadística aplicada a los negocios y la economía*. México: McGraw Hill.
- LINSTONE H.A. y TURROF, M. (1975). *The Delphi method: Techniques and applications*. Reding: Addison Wesley.
- MOLINA, J.M. y GARCÍA, J. (2006). *Técnicas de análisis de datos. Aplicaciones prácticas utilizando Microsoft Excel y Weka*, [en línea] (consultado el quince de mayo de 2013) <http://www.itescam.edu.mx/principal/sylabus/fpdb/recursos/r94663.PDF>
- MONTERO, J.M. y LARRAZ, B. (2008). *Introducción a la Geoestadística Lineal*. A Coruña: Netbiblo.
- OCDE (2008). *Handbook on constructing composite indicators: Methodology and user guide*, [en línea] (consultado el diecisiete de julio de 2013) <http://www.oecd.org/std/42495745.pdf>
- ORTEGA, C. (2010). *Observatorios culturales. Creación de mapas de infraestructuras y eventos*. Madrid: Ariel.
- PEREZ, C. (2005). *Muestreo estadístico. Concepto y problemas resueltos*. Madrid: Pearson.
- PEREZ, M.A. (2007). El Ministerio de Cultura y los indicadores culturales. Simposio «Formación sobre Indicadores culturales en España: Usos, necesidades y estrategias», organizado por el SARC y Fundación Autor/SGAE. Valencia, 9 y 10 de mayo.
- PFENNIGER, M. (2004). «Indicadores y estadísticas culturales: Un breve repaso conceptual». *Gestión Cultural*, nº 7, págs. 1-10.
- REY, S.J. y ANSELIN, L. (2007). «PySAL: A python library of spatial analytical methods». *Review of Regional Studies*, vol. 37, nº 1, págs. 5-27.

RUIZ-MAYA, L.; MARTIN PLIEGO, F.J.; MONTERO, J.M^a. y URIZ TOME, P. (1995). *Análisis estadístico de encuestas: datos cualitativos*. Madrid: Alfa Centaturo.

SAMUELSON K.; BORKO, H. y AMEY, G.X. (1977). *Information systems and networks*. Amsterdam: North Holland, pág. 3.

SÄRNDAL, C.E.; SWENSSON, B. y WRETMAN, J. (1992). *Model assisted survey sampling*. New York: Springer.

SANZ, L. (2003). «Análisis de redes sociales: o como representar las estructuras sociales subyacentes». *Apuntes de Ciencia y Tecnología*, nº 7, págs. 21-29.

SCHUSCHNY, A. y SOTO, H. (2009). *Guía metodológica. Diseño de indicadores compuestos de desarrollo sostenible*, [en línea], Santiago de Chile, Naciones Unidas, (consultado el diez de septiembre de 2013) <http://www.eclac.cl/publicaciones/xml/7/36127/W255-2.pdf>

TOLILA, P. (2010). «¿Qué es un indicador?» en Actas del seminario *Construcción de indicadores de desarrollo cultural comunitario*. México D.F.: Secretaría de Cultura del Distrito Federal, págs. 4-29.

URIEL, E. y ALDÁS, J. (2005). *Análisis Multivariado Aplicado*. Madrid: Thomson.

VILLASEÑOR, I. (1996). «Las Fuentes de Información» en J. López (coord.), *Manual de información y documentación*. Madrid: Pirámide.

WALLACE, W. (1980). *La lógica de la ciencia en la sociología*. Madrid: Alianza Editorial.

YIN, R.K. (1984). *Case study research: Design and methods*. Thousand Oaks: Sage Publications.

CURRÍCULOS DE LOS AUTORES

Salvador Carrasco-Arroyo es profesor del departamento de Economía Aplicada de la Universidad de Valencia y miembro del grupo de investigación MC2 (Métodos Cuantitativos para la Medición de la Cultura). Ha publicado diversos artículos tanto en revistas nacionales como internacionales sobre la utilización de técnicas de análisis de datos en estudios de fenómenos culturales y educativos, así como sobre el diseño de sistemas de información cultural basados en indicadores. Como investigador principal ha dirigido varios proyectos vinculados con el diseño de instrumentos de medición, análisis y evaluación de políticas de Cultura y Desarrollo y sistemas de información para el seguimiento y evaluación de la acción cultural de entidades públicas.

Vicente Coll-Serrano es profesor del Departamento de Economía Aplicada de la Universidad de Valencia y miembro del grupo de investigación MC2 (Métodos Cuantitativos para la Medición de la Cultura). Como investigador ha participado en diversos proyectos y contratos de transferencia vinculados con el diseño e implementación de sistemas de indicadores culturales para distintos organismos y administraciones públicas. Ha publicado diversos libros de metodología estadística y artículos en revistas de carácter nacional e internacional sobre sistemas de información orientados al seguimiento y evaluación.

OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE CULTURA, UN COMPLEJO PASADO Y UN FUTURO NO MENOS COMPLICADO

Fernando Vicario Leal

AUTORES / AUTHORS:

Fernando Vicario Leal

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL / PROFESSIONAL AFFILIATION:

Director de Consultores Culturales. Bogotá, Colombia.

TÍTULO / TITLE:

Observatorio Iberoamericano de Cultura, un complejo pasado y un futuro no menos complicado

Ibero-American Cultural Observatory; a complex past and an equally complicated future

CORREO-E / E-MAIL:

fernando@consultoresculturales.com

RESUMEN / ABSTRACT:

La creación de un Observatorio Iberoamericano de cultura es algo que se viene persiguiendo desde hace tiempo, y que hasta la fecha no ha dado los resultados esperados. La atomización de instituciones, la complejidad de los sistemas de búsqueda, la movilidad de los funcionarios en organismos nacionales e internacionales son algunos de los factores que dificultan su puesta en marcha. El esfuerzo actual debe aprovechar los aprendizajes llevados hasta la fecha y ser capaz de responder a los nuevos retos y las nuevas miradas que están siendo implementadas por los países. Se dejan esbozadas algunas ideas sobre este nuevo rumbo para la creación de un Observatorio Iberoamericano de Cultura.

The creation of an Ibero-American Cultural Observatory is a goal that has been pursued for some time, but the expected results have not yet been achieved. The fragmentation of institutions, the complexity of search systems and the mobility of staff in national and international organisations are some of the factors that have impeded its creation. Present efforts should leverage the lessons acquired to date and be aimed at responding to new challenges and the new approaches that countries are implementing. Here, an outline is given of some ideas on this new direction for the creation of an Ibero-American Observatory of Culture.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Observatorio Iberoamericano de Cultura, gestión cultural, proyectos culturales.

Ibero-American Cultural Observatory; cultural management; cultural projects.

A modo de antecedentes y arqueología del proyecto

Parece que el auge de los datos sobre el aporte de la cultura al PIB, la necesaria creación de estadísticas para construir indicadores fiables en cultura y la imprescindible suma de sectores y sus desarrollos económicos ha ido dejando lugar a nuevas miradas y nuevos modos de acercarse al valor de la cultura. No se me ocurre ni por un momento señalar que lo anterior haya perdido importancia, la sigue teniendo y mucha, pero las escuelas que se han creado sobre este tema en cada país han avanzado de manera sostenida y ahora están sólo pendiente de los ajustes que se deban realizar en cada caso y las pertinentes modificaciones, que según se van sumando factores nuevos, han de concretarse.

La cultura como la educación, el medio ambiente y la salud se ha dado cuenta de que su necesaria medición es otra. ¿Cuánto le aporta la educación al PIB? ¿Cuál es el necesario estado de salud del medio ambiente para que sea rentable? ¿Cómo se mide el aporte a la economía de una población sana? No son esos los modos de medirse que tienen estos terrenos; en cambio la cultura en su afán de legitimarse tuvo que ir por estos senderos para justificarle al mundo que el aporte económico que realizaban los gobiernos a este sector era una inversión, al igual que en los otros tres señalados. Tuvo que demostrar que da empleo, que genera empresas muy rentables, que construye colectivos creativos que aportan al beneficio económico.

Cada uno de los espacios que componen el amplio abanico de un ministerio de cultura tomó buena nota y se decidió a construir sus propios indicadores de éxito, entendiendo por éxito ser capaces de generar y demostrar ingresos. El cine contó las sillas, el precio de las entradas, las ventas a televisoras, el número de espectadores, la cantidad de países en que estrenaba, etc. El teatro comenzó a contabilizar las giras, los festivales, el número de obras estrenadas, el público que iba de forma estable, etc. La fotografía, la pintura, la escultura, las artes plásticas en general se convirtieron en materia de subasta, de galerías de lujo, de espacios renombrados y de cifras escandalosas. En la televisión se programa más por motivos económicos que por razones culturales, aunque todo el mundo habla de ella como la principal industria cultural. El libro y la música se vieron atropellados por los nuevos modos de consumo y perdieron formas de medirse y contabilizarse, pero era evidente que la causa no era un descenso del consumo, sino del consumo tradicional, había que tener paciencia hasta encontrar nuevas formas de comercializar, y contabilizar, pero seguía siendo negocio.

Todo ello en el ámbito iberoamericano dio pie a muchas maneras diferentes de medirse que quisieron en diversas ocasiones sincronizar sus estudios para poder comparar, establecer criterios de eficacia y eficiencia en el desembolso del dinero aportado y poder saber si lo que se hacía en un lugar era equiparable a lo que se había hecho en otro, construyendo unos raseros que fueran útiles para todos. Los intentos fueron muchos, los esfuerzos a veces con un poco más de éxito y otras con un poco menos, sirvieron de «coartada» a los organismos internacionales para aprobar resoluciones en las que se estimulaba la idea de una medición com-

partida en aras de unos resultados equiparables. La OEI recibió encargos desde tiempo atrás (en el marco de la Carta Cultural Iberoamericana, aunque antes ya se había hablado del tema en varias ocasiones) entre los que destacan el de la Cumbre de El Salvador, año 2008:

«Encomendar a la OEI la búsqueda de metodologías comunes e indicadores compartidos de medición cultural, así como invitar a establecer una coordinación entre los observatorios culturales de la región, para lo cual solicitamos una actuación coordinada de las instituciones involucradas en estos procesos, en particular las pertenecientes al mundo académico».

O lo dicho en Portugal en el año 2009:

«Solicitar que se continúe con el desarrollo del OIBC (Observatorio Iberoamericano de Cultura), cuyos resultados serán sin duda de una gran utilidad en la construcción de políticas culturales compartidas para la región, y pedir a las instituciones su máximo apoyo».

O en Buenos Aires 2010:

«Apoyar la continuidad de los programas de cooperación cultural que la OEI viene desarrollando en el ámbito de la Cultura, especialmente los referidos a:

- ACERCA, de formación y capacitación de gestores culturales en cooperación con Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).
- Educación Artística, Cultura y Ciudadanía.
- Observatorio Iberoamericano de la Cultura.
- Movilidad de artistas y creadores».

Para volver con el tema en el año 2012 en Salamanca:

«5. Encomendar a la OEI, con el presupuesto del que ya dispone, la coordinación de la puesta en marcha del Observatorio Iberoamericano de la Cultura, con la participación activa de los responsables de la información estadística cultural de cada país, y especialmente la de los diversos sistemas subregionales de información estadística existentes (SIC SUR, SICA), para que defina una metodología compartida sobre qué indicadores son de interés común y sobre cómo deben construirse. Así mismo, mantengan un proceso permanente de actualización y mejora de esta información de que debe ser útil para la formulación de políticas públicas y para la actuación de todos los actores implicados en la economía creativa».

Para leer en el acta de la última reunión mantenida en Panamá el año 2013 el siguiente texto:

«Reconocer los avances realizados por la OEI en colaboración de la Secretaría de Cultura de Argentina en la puesta en marcha del Observatorio Iberoamericano de la Cultura

(OIBC), con la participación activa de los responsables de la información estadística cultural de cada país, y especialmente la de los diversos sistemas subregionales (SICSUR, CAN y SICA). Acordar la institucionalización del mismo, a través de la creación del OIBC, de su Consejo Rector que garantiza la participación de todos los países de la región y de su Consejo Ejecutivo que ayudará a la operatividad y la eficacia del OIBC. Reconocer al Observatorio Iberoamericano de Cultura como un ámbito de trabajo en común que permitirá el fortalecimiento de las capacidades de los países para construir sus propios sistemas de información estadística, el desarrollo de estrategias de difusión de información y la elaboración de informes de actualización regional».

Estos encargos han ido dando multitud de bases de datos que se pueden consultar en diferentes lugares, como la misma página web de la Organización de Estados Iberoamericanos, sin que todavía podamos hablar de criterios comunes, de acuerdos y de consensos que sirvan para estandarizar las formas de medición. Lo que por desgracia parece estar todavía bastante lejos de conseguirse.

Los expertos han dejado de lado el querer medir únicamente lo tangible y se han puesto a la tarea de hablar de otros espacios importantes de la cultura, como los que generan mejoras en la calidad de vida, procesos de cohesión social, creatividad en las escuelas, diálogos entre las identidades y formas de incluir la diversidad, mejoramientos a los accesos culturales, la importancia de lo artístico para el desarrollo de la manera de pensar y construir un modo de aprendizaje más actual. En definitiva los expertos, comenzando por los que reúne UNESCO y los que están trabajando en los diferentes espacios locales se preguntan de otra forma sobre el valor de la cultura.

Insisto, sin abandonar lo anterior ya que eso sería una catástrofe; se ha de llegar por fin a lograr un modelo compartido de mediciones econométricas (1), y que se ajusten a las necesidades de los países buscando el espacio común y compartido que se quiere construir desde hace tanto tiempo. El problema de la econometría que es el objeto de los observatorios es la cantidad de variables que influyen en las predicciones de sus investigaciones.

«La econometría es una rama de la Teoría Económica que mediante procedimientos estadísticos y matemáticos relaciona series temporales de información o datos numéricos, con el objeto de determinar vínculos presentes entre variables, de manera que se determina las relaciones directas o inversas de las mismas, siempre basado en un modelo conceptual de teoría económica, por ejemplo la relación inversa entre los precios y la demanda (a un mayor precio una menor demanda y viceversa). En este contexto es necesario plantear el término de modelo económico, y se puede decir que son simplificaciones teóricas de abstracciones de la realidad, expresadas mediante una relación funcional de una variable dependiente y una o más independientes. Al aplicar métodos estadísticos, como correlación y regresión, a un modelo matemático de teoría económica, se está efectuando un análisis econométrico y por tanto se busca dar validez a la teoría con la técnica

inferencial probabilística y sus respectivas pruebas de hipótesis estadísticas, que den la aproximación numérica de la certeza del modelo»(2).

Es esta una gran dificultad, los observatorios en su objeto final lo que quieren es establecer una serie de datos que además de dar cuenta de lo que ocurre pueda servir para «predecir» movimientos de la materia investigada. Son la herramienta en la que se deben apoyar los políticos para formular las nuevas maneras de hacer crecer el sector. Han sido tantas y tan profundas las modificaciones que ha vivido la cultura en estos últimos años que sin contemplarlas de forma cercana, va a resultar muy complejo encontrar la técnica que sirva para poder formular nuevas políticas culturales, que en el fondo es lo que se persigue. Ahí radica la complejidad, ¿desde dónde mirar hoy para saber que rumbos tomar mañana?

Tras los primeros encargos recibidos de los Ministros y responsables de cultura iberoamericanos la Universidad de Valencia procedió a redactar un informe en el que se daba cuenta de:

- Observatorios sobre cultura o políticas culturales, observatorios sectoriales relacionados con la cultura.
- Asociaciones profesionales o empresariales, sindicatos, sociedades de gestión colectiva del sector de la cultura que elaboren estudios, informes, memorias sobre sus asociados o empresas.
- Organismos gubernamentales (locales, regionales, nacionales o internacionales) que desarrollen acciones de política cultural y elaboren algún tipo de información sobre sus acciones.
- Organismos estadísticos oficiales que incluyen entre sus operaciones estadísticas algunas relacionadas con el campo cultural.
- Asociaciones culturales, fundaciones y ONG's que generen información de análisis sobre actividades culturales.
- Revistas de divulgación general o académicas, anuarios u otro tipo de publicaciones que publiquen, más que ocasionalmente estudios, artículos sobre los sectores culturales.
- Universidades, centros de estudio, institutos de investigación, empresas consultoras que tengan líneas más o menos especializadas de investigación sobre los sectores culturales.
- Universidades u otros centros de formación orientados las profesiones de la mediación y gestión cultural.
- Expertos, analistas, consultores individuales especializados en la cultura con una perspectiva disciplinar que incluya algunas aproximaciones cuantitativas.

La metodología era clasificar siguiendo diferentes parámetros y construyendo diversos índices de comparabilidad, que permitieran de alguna manera establecer criterios capaces de sumar los resultados de un espectro tan amplio como el expuesto. Se pudo comprobar que las calidades informativas eran muy desiguales, y que eso dificultaba enormemente la posibilidad de elaborar listados de instituciones equiparables.

Lo que ha sido la investigación sobre los observatorios

En el informe presentado a la OEI por la Universidad de Valencia en febrero de 2010 se daba cuenta de la existencia de diversos organismos que respondían a los conceptos anteriormente explicados. En muchos países no había nada, pero en otros había una cantidad significativa de instituciones dedicadas a trabajar con los diferentes asuntos de estudio que se reflejaban en la propuesta inicial. Para este trabajo se abrieron nodos de trabajo en diferentes lugares, y cada nodo reportó lo encontrado en su área de trabajo. Los nodos se instalaron en Argentina, Brasil, Colombia, España, Honduras y México y a cada uno de ellos se le asignó un número de países cercanos, con los que se estableció contacto desde la universidad designada como foco de apoyo al nodo. La coordinación académica de todo el trabajo recayó sobre la Universidad de Valencia quien puntualmente fue pasando informes de gestión y la logística sobre Raquel Iglesias, quien puntualmente conseguía que la información circulara entre todos los nodos. La publicación posterior la coordinó FLACSO de Buenos Aires, ciudad cuya oficina regional de la OEI resultó de vital importancia.

Fue a sugerencia del nodo argentino que se abrió un campo de subdominios culturales que daban entrada a varias entidades que no hubieran entrado en la clasificación del 2009.

A ello se fue sumando lo anterior y los campos de investigación transversal como era el caso de los derechos de autor, o los referentes a procesos de cuenta satélite. Se fueron añadiendo miradas nuevas que se proponían desde universidades que comenzaban a renovar los ámbitos de estudio. Quizá algo excesivamente extenso, pero los países querían ese modelo y resultaba muy difícil consensuar acuerdos mínimos. En ese esfuerzo está ahora UNESCO y las críticas de algunos socios no se han hecho esperar. En algunos casos los gobiernos centralizaban la información en un organismo superior, pero en muchos otros las informaciones estaban excesivamente dispersas. Los criterios regionales de búsqueda no coinciden con los nacionales. Y los nacionales no son capaces de sincronizarse con los internacionales.

En aquel momento se decidió que el primer paso era crear un directorio y que cada nodo fuera actualizando los datos del mismo, de manera que su seguimiento fuera mucho más fácil y se pudiera dar cuenta de lo que ocurría con la continuidad que un instrumento de estas características requiere.

Desde el inicio del proyecto 29/11/09 hasta el 15/02/10 se han contabilizado 415 instituciones que estaban repartidas de la siguiente manera.

Argentina 45; Bolivia 10; Brasil 73; Chile 39 ; Colombia 39; Costa Rica 2; Cuba 24; Ecuador 11; El Salvador 5; España 68; Guatemala 1; Honduras 3 ; México 23; Nicaragua 1; Panamá - ; Paraguay 6; Perú 16; Portugal 23; Puerto Rico 1; Dominicana 3; Uruguay 10; Venezuela 12.

Se construyó una ficha por institución y se completó la misma explicando el cometido de cada una de ellas. Teniendo una idea completa de los datos que suministraban y la forma en que lo hacían, periodicidad y fuentes de verificación. Todo ello tendría que haber dado paso al siguiente capítulo de la construcción del Observatorio Iberoamericano de Cultura, pero sucesos de diversa índole impidieron continuar con ese trabajo, y parece que los derroteros asumidos entonces ya no son válidos en este momento.

Se hizo muy evidente que existían diferencias profundas entre los organismos y que los intereses de todos no respondían a los mismos criterios. Posteriormente hubo un trabajo coordinado con la CEPAL, en el que se suministraban cifras sobre consumo cultural en el continente Latinoamericano, pero parece que sus resultados tampoco dejaron muy satisfechos a algunos de sus socios. Es complicado establecer baremos comparativos entre situaciones tan dispersas y divergentes como las que se presentan en este maravilloso territorio, Europa no lo consiguió nunca. En Asia desconozco completamente el proceso, pero hasta donde he alcanzado a leer hay observatorios externos que dan cifras sobre consumo y modelos de política, pero me atrevería a afirmar que tampoco se ha logrado un sistema conjunto pactado entre los países que componen este espacio regional. África hasta donde conozco alcanzó un observatorio de políticas comparadas, pero no de cifras y resultados, el OCPA con una maravillosa actividad que ha ayudado a dar a conocer las políticas culturales africanas, es consciente de no poder (además de no querer) entrar en el juego de las cifras y los resultados numéricos. A cambio da cuenta de la ingente actividad de las actividades culturales que se producen en la región.

Acciones emprendidas en diversos frentes

Va a hacer más de veinte años que de Cuba salió la propuesta de construir el SICLAC, el sistema de información cultural para América Latina y el Caribe. Iniciativa que ha ido derivando en diversos modelos que podemos encontrar como “cadáveres exquisitos” que pocas veces han generado los resultados esperados. La búsqueda principal es la de la articulación, el aprovechamiento de los recursos de forma compartida y la mejora en las posibilidades de circulación de saberes y experiencias. Nos da una buena muestra de los intereses perseguidos leer los objetivos programáticos del SICLAC:

En el cumplimiento de estas tareas, los objetivos generales del SICLaC son:

- Recoger y recuperar información que sirva de base para la formulación de políticas y toma de decisiones en el campo cultural dentro del ámbito regional.
- Organizar dicha información de manera que pueda ser utilizada y tratada de forma eficiente, y por medio del uso de las tecnologías más adecuadas.
- Diseñar, realizar e implantar un Sistema de Información Cultural que sirva de base al logro de los objetivos anteriores, y apoye el desarrollo de servicios y productos informáticos.

Los siguientes objetivos específicos también guiarán el desarrollo del proyecto:

- Agilizar las comunicaciones entre los diferentes participantes del SICLaC mediante el empleo de recursos eficientes y de bajo costo.
- Contribuir al desarrollo de los Sistemas Nacionales de Información Cultural, particularmente en aquellos países que todavía no lo dispongan.
- Propiciar el uso de las redes telemáticas disponibles en los países de la región con el objeto de agilizar las comunicaciones y el intercambio de información (3).

Posteriormente fue Venezuela quien recogió el testigo de estas iniciativas, y de allá pasaron a formar parte del ideario de lugares como UNASUR, o el MERCOSUR, este último fue quien más avanzó en los desarrollos de información compartida, pero parece que esos desarrollos en estos momentos atraviesan por un pequeño «bache» que esperemos vaya consiguiendo no dejar mayores secuelas en su trabajo.

Iniciativas actuales

Además de la protagonizada por la OEI sobre cuya situación actual no tenemos mayor información, se está trabajando en estos momentos en frentes diversos, los que menciono a continuación no es que sean los más destacables, es sencillamente de los que tengo información y sé de sus avances, lo que no quiere decir ni mucho menos que sean los únicos.

Brasil bajo el manto de varias instituciones está dando un vuelco completo a lo que ha significado la medición tradicional. Federico Barbosa (4) resumía muy bien la mirada que se está organizando en torno a tres ejes: A) Un cuadro estadístico no es un banco de datos, o por lo menos no es solamente eso. B) Un cuadro estadístico contiene siempre una apuesta analítica y como apuesta debe ser constantemente explorada en sus fragilidades y posibilidades. C) La masa de datos que componen los cuadros estadísticos envuelve un esfuerzo colectivo del tratamiento según diversas perspectivas e hipótesis interpretativas. De estos tres ejes nacen dos consecuencias como son la necesidad de una estrategia de difusión para explorar mejor sus significados por las diferentes organizaciones implicadas y aceptar que el estudio de los datos debe ser objeto de apropiación social, y de exploración analítica en todas sus múltiples posibilidades. Quiere esto decir que el manejo de la información deja de ser patrimonio de los investigadores y pasa a ser fuente de conocimiento global, para el uso que cada uno quiera darle, y es en esos usos donde la información adquiere sentido. Pensadores como Marcio Barros (5) trabajan en la creación de nuevos modos de acercarse a la comprensión de la diversidad, mirando la misma como un campo complejo e indispensable de la vida colectiva, un referente simbólico y político obligatorio cuando se tiene en mente la transformación social.

Se está haciendo algo de similares características en Colombia, cambiando el punto de vista desde el que se observa, y por tanto ampliando esas observaciones a espacios más con-

ceptuales que los tradicionales modos de medición y análisis que se habían llevado hasta la fecha. Ahora el Ministerio lidera un trabajo de búsqueda en temas como los accesos culturales, la gobernanza cultural, las prácticas artísticas versus las tradiciones y modos de creación popular, las políticas institucionales y su repercusión en la vida de las comunidades, o el aporte de la cultura a procesos como el Plan Nacional de Desarrollo elaborado por el gobierno actual. Un trabajo que se lleva a cabo en todos y cada uno de los municipios colombianos, bajo la premisa clara de que el auténtico desarrollo cultural se realiza en los espacios de proximidad, como son los espacios municipales. Las mediciones son por tanto mucho más conceptuales, mucho más pensadas para poder comprender el trabajo que hace en el presente la cultura y el que podría hacer en el futuro de forma propia y de manera trasversal al resto de las políticas sociales. Medir esto es muy diferente a lo que se había hecho tradicionalmente en este país y cuyos avances marcaron mucho los del resto del continente. Lo que no quiere decir que las mediciones tradicionales se hayan abandonado, sino que se han visto complementadas por estas otras.

Ecuador está revisando su nueva ley de cultura y también lo está haciendo a la luz de los impactos cualitativos y no tanto de las mediciones economicistas. El nuevo ministerio de cultura surgido tras la época de la señora Silva, entronca con los logros alcanzados en el desempeño del Ministro Noriega y los hace avanzar con una mirada que pretende dialogar con sectores como la educación y los avances de la inserción de la diversidad en las formas de vida ecuatorianas, para ello los modos de observar que se están construyendo son parejos a los señalados en Brasil y Colombia.

En México se ha consolidado el grupo de trabajo que bajo el patrocinio del BID está elaborando un mapeo cultural de toda la región, con unos datos que permitirán elaborar una cartografía cultural que ponga a dialogar diversas fuentes de información, y construya una imagen real de lo que existe y la situación en la que se encuentra esto que existe.

Países con gran tradición en sus mediciones como son Argentina y Chile también están revisando sus miradas y los objetivos de las mismas. Sin abandonar todo lo realizado hasta la fecha el planteamiento es incorporar nuevos ángulos de visión, y es que la cultura, a pesar de todos los pesares, ha crecido en su aporte al modelo de construcción social y lo ha hecho sobre todo en América Latina, a mi modesto entender de una forma mucho más coherente que en Europa, donde creo que sigue estando muy desligada de otras políticas sociales.

Las nuevas miradas han complejizado el trabajo y se apoyan en autores tan imprescindibles como Boaventura de Sousa (6) quien resalta que la experiencia social en todo el mundo es mucho más amplia y variada que lo que la tradición filosófica occidental conoce, esa riqueza social según el autor está absolutamente desperdiciada, y para combatir ese desperdicio y tornar visibles las iniciativas y los movimientos sociales y darles la credibilidad que se necesita es necesario poner en marcha lo que él llama la sociología de las ausencias, en las que se expande el modo de mirar el presente y se contrae la obsesión por el futuro.

De las cuatrocientas quince instituciones encontradas por el trabajo coordinado por la Universidad de Valencia y bajo la supervisión de la OEI, desconozco cuantas quedarán en pie, cuantas siguen generando datos y que tipo de datos son los que generan en la actualidad, por lo que veo la página que contenía esa información no está siendo actualizada de forma sostenible, aunque sigue siendo una buena fuente de información, pero lo que sí puedo garantizar es que las mediciones están mirando y pensando diferente a lo que se hacía hace menos de cinco años. Este es un sector por suerte muy cambiante, y digo por suerte porque eso quiere decir que está muy vivo, y como a todo ser vivo resulta muy difícil seguirle la pista.

Las nuevas miradas y sus formas de medirse

El campo de la cultura, se ha señalado en muchos documentos, es un campo de tensiones, en el que forman un continuo situaciones tan dispares como la conservación y la innovación, lo formal y lo informal, lo global y lo local, lo urbano y lo rural, entre otros muchos campos de actuación de su trabajo. Por tanto medir el campo de la cultura significa medir lo tangible y lo intangible, no por cuantificar cuantas instituciones o lugares destinados a la cultura de un espacio podemos dar cuenta de su desarrollo cultural, o de los modos de participación de los ciudadanos. Al igual que ha pasado con el tema de la educación, en que el número de escuelas si bien es importante no da idea de la situación de la educación en ese lugar, la cultura está aprendiendo a medir todos esos factores que componen un desarrollo cultural.

Entender cómo se consume cultura en el siglo XXI es uno de los procesos que más tiempo está llevando a los investigadores en su elaboración de nuevos criterios de medición. Lo digital y es un lugar común acudir a este tema, ha variado tanto los modos de estar cerca de la cultura, que parece no tener sentido el seguir midiendo el número de salas cinematográficas, o el número de butacas por cada cien mil habitantes. Las lecturas cruzadas de nuestros estudiantes hacen muy difícil saber si se lee más o menos. La cantidad de creadores que ponen sus obras en las redes sociales entorpecen esa «antigua» clasificación de artistas existentes, que ayudaban a los censos culturales. Crear un observatorio iberoamericano de cultura como se ha pedido en Panamá parece volver a dejar muy en el aire el objeto, y tras tantos intentos debiera estar mejor definido con el objeto de ayudar a las políticas tradicionales a asumir los desarrollos sociales. Información es lo que hay, desorganizada, deslavazada, a veces discontinuada, pero lo que hay es información, lo difícil es asumir cómo debe ser analizada esa información en la situación actual de transformaciones.

Si mantenemos la máxima de que la información es la base para generar comunicación, vemos con cierto desencanto que la información conseguida hasta la fecha no ha abierto nuevos caminos de comunicación regional. Seguimos sin construir unos diálogos que ayuden a partir de la información lograda a avanzar en la construcción de procesos de crecimiento conjunto. Las nuevas miradas están avanzando muchos de los problemas que tiene la cultura para su desarrollo y su trabajo en los desarrollos locales, regionales y nacionales,

pero todavía no hay consensos a partir de esas informaciones sobre los aspectos que deben concitar políticas compartidas.

Se habló mucho del tema de la circulación de bienes, servicios y creadores, como uno de los puntos de estudio, pero si se observa en los trabajos avanzados no se ve reflejada esta preocupación, puesto que no se dan cifras de circulación y distribución compartida, o al menos de productos regionales. Se habló también del controvertido tema de los derechos de autor y es muy difícil encontrar estudios comparados sobre estos procesos. No sabemos a ciencia cierta dónde y cómo está el total del dinero recaudado por las instancias nacionales, y mucho menos cuál son los baremos de comparabilidad que se pueden aplicar dadas las diferencias legislativas. También fue otro tema de discusión la plataforma necesaria para la información cultural y hasta el momento no ha sido posible, no está siendo posible crear una plataforma ya no de circulación, como sería ideal, sino de información.

Dicen que mal de muchos... pero es cierto que en otros espacios mundiales el mal sigue los mismos cauces. Parece que el exceso de celo empresarial con que se ha llevado hasta el momento el tema de la cultura y su distribución ha impedido el trabajo compartido en temas de mutuo interés.

Me inclino por pensar que la idea de un observatorio compartido tendría que partir de los problemas compartidos. Si tan solo fuéramos capaces de ponernos de acuerdo en cuáles son las nuevas necesidades culturales que tenemos como región, observar las causas que se interponen en su desarrollo sería mucho más fácil. Pero parece que queremos seguirlo observando todo, para no hablar de nada. He sido responsable muchas veces de este tipo de errores, y he coordinado algunas acciones que ahora entiendo estaban mal planteadas desde un comienzo, eso sumado a la inexperiencia que en este terreno teníamos muchos ha conseguido que gran parte de los esfuerzos realizados hayan quedado excesivamente difuminados, y es justo ahora que cambian tantas y tantas cosas en el espacio iberoamericano cuando tenemos la posibilidad real de replantear y revisar los mecanismos seguidos hasta la fecha.

Iberoamérica se tiene que reinventar, así lo han pedido los Jefes de Estado y de Gobierno en la reunión de Panamá. El sistema de organismos existente hasta ahora ha de coordinarse mejor y los gastos han de ser menores con una mayor eficacia. Es el momento de repensar muchas cosas y entre ellas el objetivo de un observatorio iberoamericano de cultura.

Una propuesta de futuro

Si estamos de acuerdo en el supuesto enunciado en estas líneas de que el objetivo que debe perseguir una institución de estas características ha de ser el de ayudar a mejorar los grandes «tapones» para el desarrollo de la cultura y coincidimos en esos tapones, entonces el objetivo

de un Observatorio Iberoamericano debiera ir encaminado a buscar soluciones, más que a completar bases de datos. Además estas bases de datos fueron construidas en el bienio 2008-2010 por la OEI al menos en sus líneas maestras y eso se puede comprobar en la página <http://www.oibcult.org/web/> la línea de base está ahí, se puede avanzar más, pero las cifras de cada país están separadas, actualizadas y pueden ser confrontadas según los estudios requeridos.

Lo que es necesario es ponernos de acuerdo en esos «tapones» y saber mirar las causas a problemas comunes como la falta de circulación, el por qué no hay grandes conglomerados de industria cultural en la región capaces de distribuir y comercializar los excelentes productos que en ella se generan. La ausencia de plataformas virtuales en las que conviva más de un país. En definitiva todo aquello que tiene que ver con el «después» de que la obra ha sido creada.

Pero también es necesario saber cómo se consume cultura ahora, qué tipo de cultura se consume y cuáles son las consecuencias de su consumo. Educación supo crear un informe sobre la calidad de los procesos educativos, el famoso informe «Pisa» tan denostado por unos, pero al final tan aceptado por todos nos dice si las principales razones que persigue la educación, como es mejorar la comprensión del mundo que nos rodea o incentivar la capacidad de análisis de los estudiantes se alcanzan y en qué medida se logran. Quizá la cultura debiera platearse analizar que sucede hoy con las mentes de los consumidores compulsivos de bienes y servicios digitales. Analizar la rentabilidad que le producen al mercado es algo que quizá le interese más a los ministerios de materias económicas, ya se han construido las bases para las cuentas satélites y si los responsables políticos no se han dado cuenta todavía del valor económico de la cultura es que son estúpidos.

Ahora que la cultura ya ha demostrado su valor económico con creces, debe aprender a medir sus valores culturales, sus espacios reales de actuación, sus intersecciones sociales. Ha llegado el momento de entender los procesos cualitativos y a partir de ellos tomar medidas conjuntas como región.

En breve se va a realizar otro congreso del español en Panamá, es un lugar imprescindible para entender lo que significa que una lengua no crece porque la hable mucha gente, una lengua crece porque quienes la hablan disfrutan de su cultura, de su creación y de sus identidades con empresas que las distribuyen, las fomentan y las defienden, como sucede con los productos elaborados en inglés o en alemán. Mientras el español siga siendo sinónimo de pobreza y desigualdad, será difícil que se convierta en una cultura de culto. Eso sólo se consigue con mayores inversiones, con apoyos desde la empresa privada, con estímulos a la creación, con industrias que son ayudadas para su fortalecimiento y sobre todo con gente enamorada de esos procesos que no esté deseando emigrar a otros espacios más «amables». Mirar para ayudar a crecer, entender las causas por las que no se termina de crear una empresa o empresas capaces de competir en el complejo mundo de las creaciones simbó-

licas, siempre que se mira se hace desde algún lugar, en este caso hemos de aprender a mirar desde la humildad y dejar esa cantidad de lugares comunes que nos repetimos en cada congreso, como para darnos ánimos, pero si construimos espacios de desarrollo.

El tema de los derechos de autor, está siendo muy debatido en todos los países, pero resulta difícil saber el estado de estos debates, las propuestas de unos y de otros, comparar, y sobre todo pensar el mejor modelo para una región que necesita actuar conjuntamente.

Internet y la digital, algo que nos llena la boca a todos, pero sobre lo que todavía, al menos desde los ministerios de cultura no se ha empezado a estudiar los mejores modos de saber que hacen los otros para hacer juntos más y mejor.

En definitiva recuperar el sueño de un espacio cultural requiere recuperar el objetivo de un observatorio que nos sirva para mirar que lo impide. Parece sencillo, pero todos sabemos que es muy complejo, lo que además de complejo resulta inútil es repetir lo que ya está hecho, o se ha demostrado inservible. Hemos de ser capaces de aceptar que las nuevas miradas están ya ahí y debemos sumarlas a las que vienen de antes.

NOTAS

(1) La econometría es la rama de la economía que hace un uso extensivo de modelos matemáticos y estadísticos así como de la programación lineal y la teoría de juegos para analizar, interpretar y hacer predicciones sobre sistemas económicos, prediciendo variables como el precio, las reacciones del mercado, el coste de producción, la tendencia de los negocios y las consecuencias de la política económica (Wikipedia).

(2) <http://www.aulafacil.com/econometria/curso/Lecc-1.htm>

(3) www.lacult.org/docc/SICLaC.doc

(4) Consideraciones para la construcción de indicadores culturales, Observatorio cultural de Itaú, Sao Paulo 2010.

(5) Trabajo presentado en el IV seminario de Políticas Culturales en la Fundación Rui Barbosa, Rio de Janeiro 2009, publicado en la revista del Observatorio de Itaú Cultural, Sao Paulo 2010.

(6) SANTOS, B. (2006). *Para una sociología das ausencias e uma sociologia das emergencias. Conhecimento decente para uma vida prudente, Discurso sobre la ciencia*. Sao Paulo: Cortez.

BIBLIOGRAFÍA

ITAU Cultural (2010). *Políticas culturales, reflexiones sobre gestión, procesos participativos, y desarrollo*. Sao Paulo: Itau Cultural.

ORTEGA NUERE, C. (2010). *Observatorios culturales, creación de mapas de infraestructuras y eventos*. Barcelona: Ariel.

PAREK, B. (2005). *Repensando el multiculturalismo*. Madrid: Ediciones Itsmo.

SANTOS, B. (2006): *Para una sociología das ausências, e uma sociologia das emergências*. Sao Paulo: Cortez.

TOURAINÉ, A. (2005). *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Madrid. Paidós.

VICARIO LEAL, F. (2012). *Reflexiones en torno a la cooperación cultural*. Madrid: Cultiva libros.

CURRÍCULO DEL AUTOR

Fernando Vicario Leal nació en Madrid en el año 1957.

Licenciado en Ciencias de la información, por la Universidad Complutense de Madrid. Magister en Altos Estudios Iberoamericanos por la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Complutense de Madrid. Titulado en Periodismo por el Instituto Latinoamericano en Santiago de Chile.

Ha desempeñado cargos en diferentes organismos internacionales como el Convenio Andrés Bello, la Organización de Estados Iberoamericanos o la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Tiene publicados diversos artículos en publicaciones especializadas y el libro *Reflexiones en torno a la Cooperación Cultural* con Cultiva Libros, Madrid 2012.

En la actualidad dirige desde Bogotá la empresa Consultores Culturales, especializada en trabajos de asesoría cultural en cooperación internacional, cultura y desarrollo, innovación social y diseño de estrategias para la formulación de políticas culturales relacionadas con emprendimiento y creación de empresas creativas. Consultores Culturales cuenta con representación en Argentina, Venezuela, Uruguay, Panamá, Brasil y México.

UN EJERCICIO DE PROSPECTIVA EN TORNO A LOS OBSERVATORIOS CULTURALES: HACIA LA EVALUACIÓN DE LA VITALIDAD CULTURAL

Raúl Abeledo Sanchís

AUTORES / AUTHORS:

Raúl Abeledo Sanchís

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL / PROFESSIONAL AFFILIATION:

Investigador. Universitat de València

TÍTULO / TITLE:

Un ejercicio de prospectiva en torno a los Observatorios Culturales: hacia la evaluación de la vitalidad cultural

An exercise in prediction concerning Cultural Observatories: towards an assessment of cultural vitality

CORREO-E / E-MAIL:

raul.abeledo@uv.es

RESUMEN / ABSTRACT:

Este artículo tiene como objeto realizar una aproximación en torno al papel y la naturaleza de los observatorios culturales en un escenario de futuro. Tal escenario se caracteriza por la complejidad que caracteriza las relaciones entre cultura y desarrollo (humano y ambientalmente sostenible), el carácter micro, múltiple, emergente e intangible de muchos de los impactos que nos interesa evaluar determina un reto decisivo para la planificación cultural. La perspectiva de análisis de la economía de la cultura será nuestra principal herramienta a tal fin.

The aim of this article is to conduct a preliminary examination of the role and nature of cultural observatories in a future scenario. Such a scenario is characterised by the complexity that distinguishes the relationship between culture and (human and environmentally sustainable) development, and the micro-, multiple, emerging and intangible nature of many of the impacts we are interested in assessing involves a decisive challenge for cultural planning. To this end, the main tool used is the analytical perspective of cultural economics.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Observatorios Culturales, gestión cultural, economía de la cultura.

Cultural Observatories; cultural management; cultural economics.

1. Introducción

Nuestra principal hipótesis de trabajo plantea que la evaluación de los impactos intangibles, los impactos sobre la construcción de valores culturales e identidades y los impactos emergentes deben ser un foco de atención preferente para el futuro inmediato de la cultura, debido principalmente a la creciente importancia para el desarrollo de formas socializadas de producción de innovaciones (innovación oculta, creatividad de masas). Por este motivo, la visión y misión de los observatorios culturales debe ser repensada (lo cual también atañe a su modelo organizativo). El reto se deriva de que, precisamente, estos impactos intangibles y emergentes son los más difíciles de visibilizar y cuantificar, debido a su naturaleza «etérea», su carácter micro, su dimensión temporal a medio y largo plazo, el confuso esquema de relaciones causa-efecto que los caracteriza, la multiplicidad y dispersión de sus orígenes... No obstante su interés deriva de la importancia de la trascendencia de la creatividad de base cultural y la innovación social y económica para afrontar los retos de futuro en un mundo globalizado.

Las nuevas fuentes de producción de innovaciones se encuentran asociadas al ámbito de la ciudadanía y la comunidad (innovación oculta, creatividad de masas, innovación social, innovación guiada por el consumidor, etc.). Los valores culturales, la construcción de identidades y su impacto sobre los estilos de vida (y, por extensión, sobre los modelos de consumo y de producción) presentan un valor estratégico para afrontar el reto de transformar el actual modelo de desarrollo socio-económico hacia sendas más humanas y ambientalmente sostenibles.

En este sentido, dos elementos resultan de especial interés para el análisis y los procesos de evaluación. De un lado, las propias organizaciones culturales, debido al potencial innovador que caracteriza su función de producción (tipología de recursos utilizados, modelos alternativos de negocio, formas colaborativas de organización...) De otro lado, el propio espacio urbano, ya que la organización y concentración de las actividades culturales (clusters, distritos culturales, ciudades creativas...) generan sinergias de sumo interés.

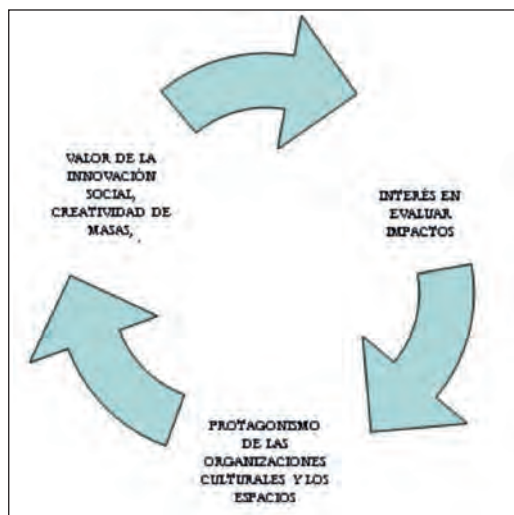


Grafico 1. Principales hipótesis del artículo

Fuente: elaboración propia (2013).

A partir de lo anterior, el artículo plantea una serie de conclusiones sobre los principios operativos del observatorio cultural. En primer lugar, destacaremos la necesidad de un modelo basado en redes de cooperación abierta para poder generar y gestionar el conocimiento requerido sobre las relaciones cultura-desarrollo. En segundo lugar, apostamos por un enfoque basado en la participación de abajo a arriba (*bottom-up approach*), concretado en una plataforma interactiva web 2.0, donde los propios beneficiarios sean los protagonistas de la evaluación. Las soluciones tecnológicas de la Web 2.0 y técnicas de análisis como *Big Data* son referentes útiles en este sentido. Desde esta perspectiva, el modelo de observatorio se orientaría hacia una red de redes nutrida por la información y el conocimiento generado por los propios ciudadanos, organizaciones culturales y audiencias. Su naturaleza se plantea como multiservicio-multifunción (generando información, facilitando la formación continua, el aprendizaje en buenas prácticas, promoviendo foros de debate y factoría de ideas...). Por último, resulta imprescindible establecer protocolos comunes para garantizar una mínima fiabilidad, homogeneidad y comparabilidad de los datos generados.

2. Definiendo una visión del observatorio y de su misión

Entendemos el desarrollo humano como los procesos por los cuales se amplían las oportunidades de los individuos para desplegar sus capacidades, para lo cual resulta crucial el llamado desarrollo cultural (Sen, 2009). El Informe sobre el Desarrollo Humano de PNUD (2004) reconoce la importancia de la libertad cultural en el desarrollo. La participación en la vida cultural y la elección de la propia identidad cultural son dos aspectos decisivos en este sentido.

De este modo, la noción de pobreza recoge no sólo la falta de recursos económicos sino también las dificultades de inserción en la vida social y cultural.

El siguiente cuadro de síntesis aborda desde la economía de la cultura el complejo entramado de relaciones existentes entre cultura y desarrollo. Tales relaciones van a ser cruciales para identificar evidencias empíricas de los diversos impactos (directos, indirectos, positivos, negativos, cualitativos, etc.) que la cultura conlleva. Tampoco debe dejar de considerarse que la vía de incidencia es de doble dirección: la cultura afecta sobre el desarrollo (económico, social...), pero también el desarrollo impacta (positiva o negativamente) sobre la cultura. Ambas cuestiones nos interesan, ya que la segunda cuestión cobra gran relevancia en un mundo globalizado como el actual (pérdida de diversidad cultural, banalización de las expresiones culturales por actividades como el turismo, etc.). El proyecto «Navigating Culture: a Roadmap to Culture and Development» del Ministerio de Asuntos Exteriores de Finlandia (2000) resulta una experiencia de interés en este sentido (<http://formin.finland.fi/public/default.aspx?contentid=69176&contentlan=2&culture=en-US>)

Las actividades culturales y creativas no son como las demás y no operan aisladas del resto de la economía y de otros campos sociales. La creatividad, la expresión artística, la producción simbólica como generadora de significados y la comunicación interactúan con todo el entramado socioeconómico. El impacto de este sector va más allá de su simple consideración como actividad económica y hay que tener en cuenta que las actividades culturales y creativas son capaces de activar, dinamizar, modificar y transformar las bases de la competitividad socioeconómica de un determinado territorio. Evidenciar y cuantificar tales impactos es uno de los principales retos de futuro.

De este modo, las diversas teorías recogidas en la siguiente tabla nos permiten comenzar a identificar algunas de las dimensiones de análisis de interés.

Tipo de relación entre cultura y desarrollo y autores de referencia	Descripción
Impactos directos de las actividades culturales y creativas. Aumento de la productividad directa del sistema: Rausell, Marco y Abeledo (2011).	La cultura y la creatividad muestran niveles superiores de productividad que la media de la economía, por lo que tienen un impacto instantáneo sobre la capacidad de generar riqueza.
Incrementos de la competitividad de otros sectores (Florida, 2002)	Spillover como oferta complementaria que mejora la capacidad de atracción de un determinado territorio en términos de flujos de visitantes, capital físico o capital humano.
Incremento de la productividad sobre otros sectores: Experian (2007), Bakhshi et al. (2008)	La creatividad y la cultura como input de otros procesos productivos que genera ganancias en productividad e innovación.

Interacción y enriquecimiento con el capital humano: Mellander, Florida (2009); Sacco, Segre (2009)	Modelos de crecimiento de base endógena en los que la dimensión cultural y creativa interactúa con el capital humano.
Los sectores culturales y creativos como vectores de la demanda y diseminación de la innovación: Chapain et al. (2010); Cunningham, Higgs (2009)	Los sectores culturales y creativos conducen, facilitan y generan la creación, adopción y retención de nuevas ideas (proceso de innovación) en el sistema económico.
Las actividades culturales y creativas son un servicio esencial en el proceso de crecimiento económico, desarrollo y evolución del sistema socioeconómico: Potts, (2011)	La creatividad y la cultura contribuyen al proceso evolutivo de crecimiento del sistema económico. Afectan también a la dimensión institucional y conforman una parte relevante del sistema de innovación.
La cultura como elemento que amplía las capacidades: Sen (2009)	La cultura satisface los derechos culturales y se convierte en el elemento central para ampliar los grados de libertad de los individuos.

Tabla 1. Las relaciones entre cultura y desarrollo desde la perspectiva económica.

Fuente: Rausell, Abeledo et al. (2012).

Una primera cuestión a destacar es el reto de gestión de la complejidad a que se enfrenta nuestro observatorio. La multiplicidad y diversidad de aspectos de interés da buena muestra de ello: el espectro abarca desde cuestiones concretas y de índoles económico-mercantil (productividad, innovación, empleo) a aspectos de mayor calado como la libertad del individuo (expresión, identidad, memoria), el capital social, los valores culturales o la propia dinámica evolutiva del sistema socio-económico.



Gráfico 2. Una visión integral de la cultura como factor de innovación económica y social.

Fuente: Rausell, Abeledo et al. (2012).

De acuerdo con Rausell y Abeledo (2012), la concentración de actividades culturales y creativas en un determinado territorio cambia la lógica y el funcionamiento de sus dinámicas económicas de forma más profunda y compleja de lo que habíamos supuesto hasta ahora, a través de la propensión a la innovación. El «campo cultural» exporta hacia el resto de los campos socioeconómicos un conjunto de valores que implican un replanteamiento ético y que encajan mejor con el concepto de desarrollo sostenible.

En cierto modo, la vitalidad cultural y creativa de una comunidad es nuestro laboratorio de experimentación y el objeto principal de evaluación de nuestro observatorio de mañana. Favorecer la vitalidad cultural de los territorios significa hacerlos propicios para el desarrollo de la economía creativa, entendida esta como todo el espacio de intercambio de experiencias culturales de una comunidad. Debe entenderse la creatividad como proceso participativo, promoviendo un papel activo de las comunidades locales en él. Se requiere cambiar la idea lineal del proceso cultural que se agota en el consumo identificando las capacidades creativas de los consumidores. De acuerdo con Greffe (2011) «activar la función de las artes» significa suscitar una cultura de proyectos mediante las prácticas artísticas desarrolladas por los habitantes de un territorio, entendiendo que también la creatividad se enmarca en un sistema de relaciones sociales y de poder. La participación cultural, el uso de los espacios públicos, la disponibilidad de infraestructuras de co-creación cobran así una nueva relevancia.

3. El reto de evaluar la cultura y la creatividad como factor de innovación social y económica

La creatividad y la innovación se encuentran en el centro del actual debate sobre cómo la cultura impulsa los procesos de crecimiento y desarrollo económico (KEA 2006; KEA 2009). Además, y según recogen Rausell y Abeledo (2012), la creatividad cultural afecta también a otros espacios de producción cognitiva, influyendo sobre la innovación científica, tecnológica, económica y social, tal y como refleja el gráfico 3.

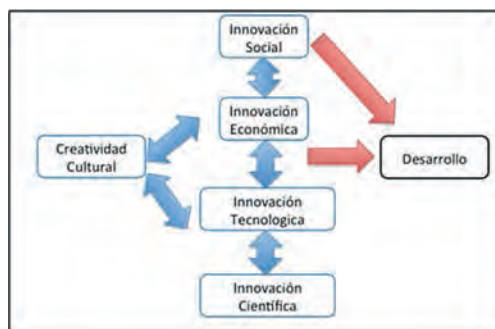


Gráfico 3. Creatividad cultural y desarrollo
Fuente: Fuente adaptado de KEA 2009.

Desde principios del presente siglo, las estrategias de crecimiento y empleo de la Unión Europea otorgan un papel determinante a la innovación como factor de crecimiento y competitividad (Estrategia de Lisboa del año 2000, Estrategia Europa 2020 o la reciente puesta en marcha de las Estrategias de Investigación e Innovación para la Especialización Inteligente-RIS3). En relación con esta última, la especialización inteligente significa identificar las características y activos exclusivos de cada país y región, subrayar sus ventajas competitivas y reunir a los participantes y recursos regionales en torno a una visión sostenible e inclusiva de su futuro que tienda a la excelencia. Cabe destacar que tales estrategias serán una condición previa para el uso del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) en 2014-2020.

Es cierto que el reconocimiento en la práctica (es decir, presupuestariamente) por parte de las políticas públicas comunitarias del papel de las actividades y organizaciones culturales como motor de producción de innovaciones socio-económicas aún dista mucho de un nivel de mínimos. No obstante se han producido ciertos avances en este sentido en los últimos años. Por otra parte, la tendencia histórica es clara e irrefutable en el marco del paradigma que define la Sociedad del Conocimiento. La producción de innovaciones se caracteriza por evolucionar desde un modelo tradicional de producción individual y aislada en origen (representado en la figura del emprendedor ideada por Schumpeter en 1934) a otro más contemporáneo de producción social, territorializada y en serie, donde el capital social, el conocimiento, la creatividad y la cultura juegan un papel transcendental. Esta dinámica se materializa en la creciente importancia de la innovación no tecnológica vinculada al sector servicios y la progresiva socialización de las fuentes de producción de innovaciones: Innovación Escondida (NESTA, 2007), Innovación Guiada por los Consumidores (Georghiou, 2007) o Innovación Social (Mulgan *et al.* 2007).

Desde nuestra perspectiva de análisis del observatorio como rastreador de la vitalidad cultural de una comunidad nos interesa especialmente el concepto de innovación oculta. Ésta se refiere a todas aquellas formas de innovación que acontecen dentro de lo social pero que no pueden ser captadas por los indicadores tradicionales de innovación debido a su carácter micro y su multiplicidad. Por esta razón nos interesa un enfoque de evaluación de abajo a arriba y técnicas de gestión de datos como *Big Data*. Otra forma de innovación que nos interesa se refiere a la de naturaleza social. De acuerdo con Phillips, Deiglmeier and Miller (2008) la innovación versa sobre «una nueva solución a un problema social que es más efectiva, eficiente, sostenible o justa que las soluciones existentes cuyo valor le corresponde ante todo a la sociedad en su conjunto en lugar de a los individuos. Una innovación social puede ser un producto, un proceso productivo o una tecnología (al igual que la innovación en general), pero también puede ser un principio, una idea, una regulación, un movimiento social, una intervención o alguna combinación de éstos».

Lo que queda absolutamente claro es la extensión del concepto de innovación, que deja de referirse exclusivamente a procesos que generan valor económico partiendo de la creatividad para ampliarse a la generación de otro tipo de valores (social, estético, cognitivo, político...)

que pueden ser apropiados no sólo por unidades económicas sino también por comunidades sociales. Es preciso promover un tratamiento de la creatividad no sólo como motor económico sino también como motor de innovación social.

No obstante, y tal y como señala la Declaración de Viena sobre Innovación Social de 2011 (<http://www.socialinnovation2011.eu/vienna-declaration-2011>), la innovación social ganará en importancia no sólo en lo que respecta a la integración social y a la igualdad de oportunidades sino también en lo que tiene que ver con la conservación y el aumento de la capacidad de innovación de las empresas y de la sociedad en su conjunto. En este sentido, Potts y Morrison (2009) proponen que si la innovación está cambiando, el sector creativo reúne las capacidades para facilitar la adaptación de las empresas, corrigiendo «fallas de comportamiento» económico como «la aversión al riesgo, la resistencia al cambio y la miopía». Los servicios de las industrias creativas pueden ayudar a las pymes a acoplarse a los procesos complejos y cada vez más rápidos que caracterizan a la innovación, «creando conexiones cercanas con los consumidores a través de comunidades e identidades mediatizadas, haciendo uso de las dinámicas de las redes sociales y, en general, guiando la falta de imaginación».

Por último, señalar que el sector cultural forma parte del sustrato de los denominados Sistemas de Innovación Local. Este enfoque (Potts, 2007 y 2009; Lazzaretti *et al.* 2011; Kimpeler y Georgieff, 2009) señala que el crecimiento económico de un territorio depende de la presencia de instituciones cuyo funcionamiento sistemático produce innovación, como es el caso de universidades o centros de innovación. Como ya hemos señalado anteriormente, la innovación actualmente es más compleja y abierta y busca nutrirse de ideas y conocimientos diversos. En palabras de Potts (2007): «el enfoque estándar de los sistemas de innovación se centra sólo en las tecnologías físicas y en las consideraciones tipo ingeniería sobre lo que son las tecnologías. Notablemente, esto excluye el tipo de conocimientos estudiados por las artes y las humanidades junto con el conjunto de industrias conocidas bajo la rúbrica de 'industrias creativas'».

La teoría de los sistemas de innovación de Freeman (1987) y Lundvall (1988, 2007) destaca la importancia de los procesos de interacción y aprendizaje mutuo entre los actores empresariales, los agentes sociales y las instituciones, considerando la innovación como un proceso dinámico y social en el que el cambio tecnológico presenta una naturaleza endógena.

Esta cuestión nos conduce al interés y la necesidad de que nuestro Observatorio identifique y evalúe los canales de acceso a través de los cuales las actividades culturales y creativas fomentan los procesos de innovación. Estos canales se presentan de formas diversas como las incubadoras de proyectos culturales, políticas públicas de fomento del emprendedor, microcréditos, programas de acercamiento a las empresas, *crowdsourcing*, plataformas colaborativas y espacios de *co-working*, etc. En el fondo, de lo que estamos hablando es de un profundo replanteamiento de los derechos de apropiación de los distintos valores que se ge-

neran a partir de la interacción social basada en el conocimiento. Y esto implica una cuestión decisiva: la revisión del propio concepto de propiedad intelectual.

«Las tecnologías digitales juegan un papel importante en esta economía intangible, ya que plantean nuevas formas de intercambio social y contribuyen significativamente a la aparición de nuevas expresiones de creatividad (...). Sin embargo, los éxitos del *software* y los servicios libres como *Wikipedia* también forman parte de una tendencia que prefigura una economía en la que la compartición y el intercambio de conocimientos y habilidades no están principalmente orientados a obtener beneficios económicos. Estas nuevas formas de intercambio otorgan mayor importancia a los fines sociales, y por lo tanto a la creatividad basada en la cultura. El arte y la cultura (especialmente la música) son a menudo la base sobre la que se desarrolla el *networking* social (por ejemplo, la compartición de archivos peer-to-peer)» (KEA, 2009).

4. Las organizaciones culturales y creativas en el centro de la cuestión

La autonomía, complejidad y dinamismo de las relaciones entre los procesos de innovación y las organizaciones creativas y culturales, su intrínseca naturaleza innovadora y las importantes sinergias que determinan sobre otros sectores productivos y dimensiones del desarrollo de los territorios (aspectos sociales, ambientales...) plantean la posibilidad de considerar éstas como un sistema de creatividad dentro de los propios sistemas de innovación (Potts, 2007). Del análisis de la función de producción de las actividades culturales y creativas (Rau-sell, Abeledo, 2012), se desprende que éstas están profundamente integradas en los campos de la representación, experimentación y búsqueda de novedades, características que hacen de las artes y la cultura una parte crucial de la economía contemporánea, al ser imprescindibles para facilitar la penetración de nuevas ideas y su transferencia al contexto social. De acuerdo con el modelo más integral de Potts y Cunningham (2010) sobre las relaciones entre cultura y desarrollo, las industrias creativas no son sólo un sector, sino que constituyen una parte estructural del sistema de innovación del conjunto de la economía. La cultura, considerada como un bien público en sentido dinámico, conduce los procesos de transformación y cambio de la economía y la sociedad.

A lo largo de este trabajo hemos señalado la necesidad de vincular los modelos de desarrollo territorial con el potencial de innovación de las ICCs. En este escenario se inscribe la oferta potencial de servicios de las organizaciones culturales que va a replantear en un futuro inmediato sus modelos de negocio desde la perspectiva de la identificación de nuevas audiencias, innovación en formas de creación del valor cultural y desarrollo de mecanismos alternativos de financiación.

Espacios de creación. Talleres y metodologías de trabajo creativo.	Actividades de (meta)investigación cultural, reflexión y experimentación. Análisis crítico de la realidad.	Promoción de espacios de pensamiento divergente. Plan-teamiento de alternativas. Servicios educativos y de sensibilización.
Contenidos y comunicación creativa. Estrategias de comunicación social e institucional.	Animación socio-cultural y movilización ciudadana (participación y espacios públicos).	Proyección internacionalización y participación en redes (p. e. servicios de residencias artísticas y aspectos vinculados a la movilidad)

Tabla 2. Servicios de las organizaciones culturales y creativas
Fuente: Rausell, Abeledo *et al.* (2012).

Evidentemente, la tipología de servicios señalados se encuentra asociada a las características de la producción cultural: bienes informacionales e intangibles, bienes de experiencia, de naturaleza cognitiva, vinculados a los valores estéticos... En definitiva, que se trata de producción de carácter simbólico y emocional.

Si consideramos la función de producción de las organizaciones culturales y creativas podemos distinguir una gran variedad de impactos derivados de los bienes y servicios que éstas generan. Dichos impactos no siempre son visibles en tiempo y forma, por lo que su identificación y evaluación resulta complicada.

En una primera clasificación de los impactos podemos distinguir dos grandes ámbitos: los que afectan a las audiencias de las ICCs y los que se diluyen más allá de los objetivos directos de las mismas:

Satisfacción de demandas culturales y contribución a los derechos culturales	Entretenimiento, educación y desarrollo de capital cultural	Impactos cognitivos, valores estéticos, desarrollo de significados, impacto emocional y espiritual
Cohesión social (sentido de pertenencia a una comunidad)	Promoción de valores y estilos de vida	Identidad territorial (memoria histórica)

Tabla 3. Impactos de las organizaciones culturales sobre sus audiencias
Fuente: Rausell, Abeledo *et al.* (2012).

Impactos económicos directos y valor añadido generado por las actividades culturales y creativas	Generación de empleo y aumento de la calidad del mismo	Promoción del turismo y puesta en valor del patrimonio cultural y natural (de especial interés para el desarrollo rural)
Potencial de regeneración de espacios urbanos degradados	Usos lúdicos y recreativos del espacio público y promoción del capital social	Promoción de actividades vinculadas a la economía del conocimiento
Branding y proyección territorial. Incentivo a la atracción de las clases creativas; mejora de la competitividad.	Promoción de la innovación social, económica y política	Relación con las políticas sociales: diversidad y diálogo intercultural, lucha contra los procesos de exclusión y promoción del capital social

Tabla 4. Impactos de las organizaciones culturales más allá de sus audiencias

Fuente: Rausell, Abeledo *et al.* (2012).

En general, podríamos decir que los impactos de las organizaciones culturales se manifiestan en tres niveles, tanto para las audiencias como para las no audiencias.

El primero hace referencia a la transformación individual que se materializa en aquellas exposiciones a los flujos simbólicos que provocan efectos estéticos, cognitivos o espirituales. El segundo nivel haría referencia a las transformaciones a nivel meso, que tienen que ver con el desarrollo de las capacidades expresivas y comunicativas y que básicamente afectan a la eficacia y eficiencia en los procesos de acumulación de capital humano y social. Finalmente, hablaríamos de las recompensas sociales y económicas que pueden derivarse de la exposición a experiencias culturales. De la misma manera, si hablamos de no audiencias podemos referirnos a un primer nivel de afectación relacionado con el impacto más estético, que se traduce básicamente en paisaje, branding territorial y reputación personal o corporativa. Un segundo nivel tendría que ver con la variación en la propensión a la innovación, la conformación de redes y otros efectos que empoderan a agentes, comunidades o territorios. El tercer nivel estaría formado por los impactos macroeconómicos en términos de renta, ocupación y variaciones en la competitividad.

Una cuestión de especial relevancia hace referencia al impacto de los desarrollos tecnológicos y la digitalización sobre la función mediadora de las organizaciones culturales. La web 2.0, las redes sociales distribuidas y las aplicaciones multiplataforma son elementos decisivos de innovación que reconfiguran los procesos productivos y los modelos de negocio de las organizaciones culturales. La digitalización determina un replanteamiento de fondo de la tradicional intermediación ejercida por las organizaciones culturales. Siguiendo la tradicional cadena de valor de las instituciones culturales definida por Throsby (1979), sus relaciones con las audiencias (oferta de contenidos y servicios a cambio de taquilla); los artistas (visibilidad a cambio de creación) y las instituciones públicas y sponsors (valor y utilidad pública a

cambio de financiación) se ven sometidas a nuevas reglas de juego. La intermediación entre las esferas de producción, distribución y consumo se reestructura hacia nuevos modelos de negocio (siendo el intercambio P2P la manifestación más obvia), lo reclama una adaptación que permita generar valor añadido y justifique las actividades intermediadoras.

5. La perspectiva territorial: relevancia del nivel local para la evaluación

El concepto de Ciudad Creativa nos resulta útil para identificar algunas cuestiones de interés a evaluar en relación con los procesos de territorialización de la cultura. Este concepto presenta tres grandes enfoques sobre la procedencia de las innovaciones. De acuerdo con Florida (2002), el primero señala que las nuevas ideas dependen de la acumulación territorial de profesionales creativos. El segundo aspecto se centra en los efectos y sinergias de la concentración de industrias culturales y creativas. El tercer aspecto depende de una gestión de las ciudades desde un enfoque artístico y cultural. Estas tres lecturas son la propuesta que autores como Greffe (2011) y Costa (2008) utilizan para sintetizar la producción académica sobre el tema: las clases creativas, los clústeres creativos y la planificación cultural urbana. Como ya hemos visto al abordar el anterior apartado, el papel de las organizaciones y agentes culturales como mediadores de estos procesos reviste gran significatividad en términos de producción de innovaciones sociales y económicas.

En este sentido, el concepto de Sistema Cultural Local (SCL) (Carrasco, 1999) nos resulta ilustrativo en tanto que aparato conceptual con voluntad práctica que trata de sintetizar todos los elementos, variables y relaciones de interdependencia que intervienen en la configuración de una realidad cultural municipal. La relación con la evaluación de impactos de este «mapa conceptual sobre la realidad cultural local» es directa y clara. Se trata de un mapa cognitivo que nos da cuenta de los elementos y de las relaciones que tenemos que analizar cuando nos piden un diagnóstico de una determinada realidad cultural local. Con la expresión «sistema», queremos hacer referencia a un planteamiento más o menos completo de las relaciones culturales en un espacio territorial concreto. Es evidente que si la aproximación fuera mucho más sistémica y menos simplificada, es decir, si recogiera todas las dimensiones posibles de los recursos culturales de un territorio, tendríamos que incorporar las esferas simbólicas, económicas, políticas, sociales, ambientales, educacionales, artísticas y de formación. De lo que se trata es de llegar a un compromiso razonable con la realidad para tener más o menos claro por dónde empezar.



Gráfico 4. El Sistema Cultural Local
Fuente: Rausell, Abeledo, Carrasco *et al.* (2007).

El SCL se estructura en tres dimensiones. Un primer nivel que estudia las relaciones entre las entidades locales y las supralocales (nivel regional, central, etc.) Un segundo nivel que se refiere a los elementos y relaciones que determinan la oferta y la demanda cultural en el ámbito local. Por último, el tercer nivel de análisis del SCL es aquel que relaciona horizontalmente los sistemas culturales entre sí. El proyecto Barómetro Cultural Local (BACULO) de la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) y la Universitat de València (<http://www.mc2-uv.es/baculo>) es una experiencia de evaluación de políticas culturales locales destacable en este sentido, ya que constituye una plataforma interactiva web 2.0 orientada por estos principios metodológicos.

El nivel local es el nivel de gobierno más próximo a los ciudadanos, donde se aspira a una mayor transparencia y democracia, a nuevos servicios públicos... en definitiva, a la calidad de vida. Se busca una ciudad que genere nuevos significados con la participación de sus ciudadanos. Hoy en día, las ciudades están listas para actuar en el mundo tanto con la fórmula universalista «piensa globalmente, actúa localmente» como con su complemento diversalista «piensa localmente, actúa globalmente». El proceso de elaboración e implementación de un nuevo modelo de política cultural necesita la implicación de las ciudades. En este sentido, resulta de interés para nuestro Observatorio considerar la propuesta de política cultural local planteada desde la Agenda 21 de la Cultura, tanto por el modelo organizativo transversal como por la diversidad de contenidos considerados.

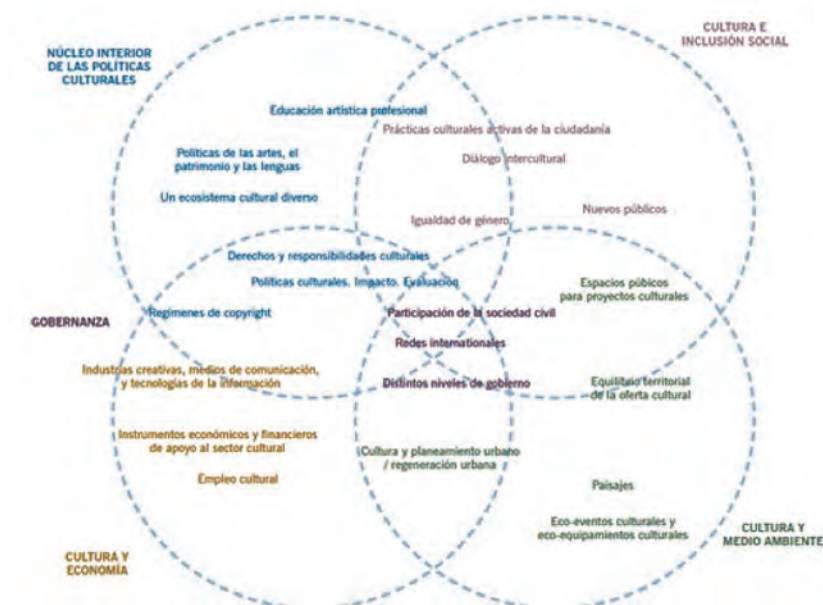


Gráfico 5. Propuesta de nuevo modelo de política cultural
Fuente: UCLG (2009).

La Guía para la Evaluación de las Políticas Culturales de la FEMP (2009) constituye un referente de interés en este sentido ya que estructura un modelo de indicadores de impacto acorde con los principios de la Agenda 21 de la Cultura. Esta propuesta selecciona seis ámbitos de interés a monitorear: 1. La cultura como factor de desarrollo local. 2. Tejido Cultural Local 3. Transversalidad de la cultura. 4. Acceso a la cultura. 5. Participación ciudadana. 6. Memoria e innovación en la construcción de la identidad local. El proyecto BACULO antes citado estructura su modelo de evaluación a partir de esta estructura.

Por último, resulta imprescindible referirnos a la evaluación de las condiciones operativas de las organizaciones culturales y de sus emprendedores. De acuerdo con el *Policy Handbook How To Strategically Use the EU Support Programmes to Foster the Potential of Culture for Local Development (Working Group on Cultural and Creative Industries, 2012)* el marco para el desarrollo de las organizaciones culturales y creativas pasa por las cuestiones recogidas en el cuadro siguiente. El monitoreo de tales aspectos resultan de interés dado que van a condicionar la capacidad de desarrollo de las organizaciones culturales y por tanto de su potencial impacto sobre la innovación social y económica.

Objetivo	Elementos			
Creación de Pre-condiciones	Estrategias, Políticas y Medidas	Concienciación. Servicios de Información.	Alianzas estratégicas. Marco institucional.	Mapeo y estudios
Fortalecimiento de las organizaciones culturales y creativas	Redes y Clusters	Acceso a la financiación Incubadoras de negocios creativos	Infraestructuras físicas	Capacity Building
Efectos Spill-over	Innovación y Productividad	Educación y Aprendizaje permanente	Innovación social y Bienestar	Turismo y Branding Desarrollo Regional Sostenibilidad Ambiental

Tabla 5. Elementos de apoyo al desarrollo de las organizaciones culturales y creativas
Fuente: Rausell, Abeledo *et al.* (2012).

6. Organizando el Observatorio: principios de diseño en red y enfoque de abajo a arriba

A partir de esta aproximación podemos considerar que la función de un observatorio cultural debe (y puede) configurarse hacia modelos de gestión holista de la información, integrando disciplinas y campos tradicionalmente antagónicos o aislados (sea el caso de la ecología y la economía). La posición de centralidad de la cultura para el desarrollo reclama establecer conexiones entre la actividad cultural y las diversas facetas que incorporan las dinámicas del desarrollo (exclusión social y pobreza, espacios públicos degradados, salud mental, empleo juvenil, modernización de la Administración pública, etc.) Para ello resulta determinante articular laboralmente y financieramente el despliegue de tal potencial, más si cabe en un sector como el de la cultura, caracterizado por la bipolaridad (grandes empresas multinacionales frente a PYMEs), la precariedad laboral y la auto-financiación como único remedio.

Por otra parte, la relevancia y diversidad de los impactos que hemos reseñado nos obliga a evitar la parálisis frente a la gestión de la complejidad. A la hora de repensar e impulsar observatorios de tales características deben establecerse, evidentemente, prioridades y diseñar estrategias (de gran peso las colaborativas y en red), buscando complementariedades y sinergias a lo largo del proceso con otros agentes generadores de información y conocimiento. Las restricciones en términos presupuestarios y de disponibilidad de tiempo resultan evidentes. Visibilizar y cuantificar los múltiples y diversos impactos de interés no es tarea sencilla ni para abordar en solitario.

Esto nos lleva a considerar la cuestión de la relación entre la forma operativa de nuestro hipotético observatorio. Dada la diversidad de impactos identificados, podemos señalar al diseño en redes abiertas y colaborativas como principal referente organizativo para los observatorios culturales. La organización en heterarquías constituye la forma por excelencia de gestión de la complejidad y nos interesan particularmente dos niveles de integración complementarios.

La primera vía de integración podemos definirla como transversal u «horizontal» y hace referencia a la necesidad de integración de campos temáticos ya señalada más arriba, a partir de la relación de centralidad de la cultura con las múltiples dimensiones del desarrollo (social, económico, ambiental, institucional). En este sentido, es importante considerar la importancia de la variable «tiempo» en escenarios de co-evolución de sistemas caracterizados por disponer de propias dinámicas y lógicas evolutivas (sociedad e instituciones; ecológico y económico; cultural y mercantil...)

La segunda vía de integración hace referencia a las necesidades de integración multinivel o «vertical», derivadas de la globalización y su incidencia sobre el ámbito regional y local. Incorporamos así la perspectiva geográfica al discurso. La perspectiva espacial requiere combinar las dinámicas de fondo marcadas por la globalización con el día a día y las políticas de proximidad, lo que nos conduce a la necesidad de coordinación de los diversos niveles de la Administración Pública y la cooperación en redes internacionales entre agentes culturales y territorios.

A partir de estas directrices podemos plantear una serie de ideas. La primera hace referencia al interés que plantean los observatorios culturales de carácter generalista (frente a modelos más especializados en temáticas concretas), ya que la perspectiva generalista facilita el análisis relacional, imprescindible en contextos sistémicos y complejos como el del paradigma cultura-desarrollo. Este carácter generalista se conecta con la naturaleza multiservicio y multifunción que podemos adivinar en nuestro modelo de futuro. Destacamos en este sentido, junto a la generación de información y monitoreo, la importancia del papel formativo y el interés de observatorios que actúen como prescriptores tanto de la oferta como de la demanda cultural. La importancia de la diseminación de buenas prácticas resulta otro aspecto de gran utilidad.

La segunda idea conecta con una propuesta de diseño en red, donde los observatorios cooperen entre sí, cruzando información e interactuando complementariamente para poder abarcar esa integración de fuentes de conocimiento tanto desde la perspectiva multinivel (desde organismos internacionales a organizaciones culturales locales) como transversal (cultura, ciencia, tecnología...) según lo referido anteriormente. La solución tecnológica a esta cuestión puede encontrarse en los modelos de Web2.0 de la mano de plataformas virtuales abiertas.

7. Gobernanza y participación de los beneficiarios en el Observatorio

Esta cuestión enlaza directamente con una tercera idea: los principios de gobernanza de una red de observatorios como la propuesta. La complejidad y la incertidumbre que caracterizan el reto no son gratuitas. Basta con radiografiar el propio sector (UNESCO, 2009) para evidenciar que las relaciones del mismo con el concepto de desarrollo no son tarea fácil. Dada la complejidad que los caracteriza, la evaluación de los impactos de la cultura sobre el desarrollo requiere de dos principios básicos de gestión.

El primero, la anticipación a través de la identificación de problemáticas emergentes (lo que atañe a la necesidad de estrategias y el valor de la imaginación para la visualización de alternativas de actuación). El segundo, el consenso sobre el diagnóstico y las líneas de actuación entre las distintas partes implicadas (que nos refiere a cuestiones como la libertad de expresión del individuo en la comunidad y a la cultura de participación pública existente). Todo ello nos indica la trascendencia que adquiere la participación de los propios agentes culturales (entendidos en un sentido amplio e integral) en el funcionamiento de los observatorios y en la generación compartida de conocimiento. El cálculo de impactos se encuentra estrechamente asociado a la propia definición de objetivos (se tratan de los dos extremos del círculo que constituye el proceso de planificación), motivo por el cual la identificación de los valores que orientan todo el proceso resulta imprescindible.

En este sentido, el modelo de innovación guiada por los consumidores (Georghiou, 2007) nos puede ser útil por analogía. Tal modelo se caracteriza por la interacción entre la producción y el consumo de innovación, lo que resulta un rasgo destacado de las organizaciones culturales (usuarios de vanguardia, estilos de vida alternativos; importancia del consumo cultural para la producción; experimentación y función investigadora). Si conseguimos transferir este esquema hacia el ámbito de la producción y consumo de información sobre los impactos de la cultura sobre el desarrollo, nos situamos en una senda de interés para nuestro trabajo. Mediadores culturales, agentes de desarrollo, centros de conocimiento son algunos de los actores potencialmente implicados en esta dirección.

Las nuevas tecnologías de la información facilitan exponencialmente las posibilidades de actuación. La figura del *Prosumidor* (combinación de productor que consume y el consumidor que produce) resulta atractiva como referente del observatorio. Los modelos organizativos en redes abiertas y colaborativas, de acuerdo con los principios de la Web 2.0, los intercambios libres entre pares (P2P) y la filosofía Hacker, resultan de especial interés a la hora de imaginar los observatorios culturales de mañana.

La identificación, movilización y participación de la diversidad de actores implicados en el binomio cultural-desarrollo no resulta tarea fácil (por ejemplo debido a intereses y expectativas divergentes) si bien es de gran relevancia en términos de su potencial capacidad de generación de conocimiento). Resulta imprescindible generar plataformas de participación y parte-

nariados mixtos (públicos y privados) que integren a las partes implicadas e interesadas en las acciones de monitoreo. Es necesario establecer canales y condiciones de acceso para el fomento de tales dinámicas de cooperación y auto-gestión de la información sobre los impactos de la cultura sobre el desarrollo.

Los observatorios funcionarían así como un sistema en red orientado por el principio de auto-evaluación y nutridos por la información suministrada por las propias partes implicadas.

Este enfoque de abajo arriba es de sumo interés para nuestro trabajo. En sintonía con el concepto de Innovación Oculta (Nesta, 2007), la producción socializada de conocimiento ha visto exponencialmente disparada su relevancia de la mano de la Sociedad del Conocimiento y de los avances informáticos y de las telecomunicaciones.

En este conjunto de procesos y relaciones cabe destacar el papel protagonista de los mediadores culturales en la activación del proceso y como agentes creadores capaces de imaginar escenarios potenciales y futuros del universo simbólico de una comunidad. En definitiva, favorecer la vitalidad cultural de los territorios significa hacerlos propicios para el desarrollo de la economía creativa, entendida como todo el espacio de intercambio de experiencias culturales de una comunidad.

Pese a las dificultades que entraña acotar semejante cuestión, ésta resulta nuestro principal (y oscuro) objeto de deseo a evaluar. El monitoreo de todo lo anterior resulta una prioridad de sumo interés para un Observatorio Cultural desde el punto de vista que defendemos en este artículo. Los sistemas *Big Data* resultan de sumo interés (del idioma inglés grandes datos) y constituyen en el sector de tecnologías de la información y la comunicación, una referencia a los sistemas que manipulan grandes conjuntos de datos. Las dificultades más habituales en estos casos se centran en la captura, el almacenado, búsqueda, compartición, análisis, y visualización. La tendencia a manipular ingentes cantidades de datos se debe a la necesidad en muchos casos de incluir los datos relacionados del análisis en un gran conjunto de datos relacionado, tal es el ejemplo de los análisis de negocio, los datos de enfermedades infecciosas o la lucha contra el crimen organizado. El concepto *Big Data* implica centros de datos, actividad en las redes sociales, aplicaciones de nube, analíticas, sensores y dispositivos móviles, datos de actividades profesionales, usuarios, clientes y proveedores. El *Big Data* bien entendido es la búsqueda del mejor camino para aprovechar al máximo esa avalancha de datos.

BIBLIOGRAFÍA

ABELEDÓ SANCHÍS, R. (2010). *La Agenda 21 Local como Herramienta de Desarrollo Sostenible: del Medio Ambiente a la Cultura*. Tesis Doctoral, Universitat de València, Mimeo.

BAKHSHI, H., MCVITTIE, E. (2009). «Creative supply-chain linkages and innovation: Do the creative industries stimulate business innovation in the wider economy?». *Innovation: management, policy & practice*, 11.2, págs. 169-189.

CENTRE FOR STRATEGY AND EVALUATION SERVICES (CSES) AND ERICARTS (2010). *Study on the Contribution of Culture to Local and Regional Development - Evidence from the Structural Funds*. Disponible en: http://ec.europa.eu/culture/documents/final_report_sf_en.pdf

CHAPAIN, C., COOKE, P., DE PROPRIIS, L., MACNEILL, S., MATEOS-GARCÍA, J. (2010). *Creative clusters and innovation. Putting creativity on the map*. London: NESTA.

COMISIÓN EUROPEA (2011). *Estrategias de Especialización Inteligente*. Disponible en: http://ec.europa.eu/regional_policy/sources/docgener/informat/2014/smart_specialisation_es.pdf

COSTA, P. (2008). «Creativity, Innovation and Territorial Agglomeration in Cultural Activities: The Roots of the creative city» en L. Lazzaretti and P. Cooke (ed), *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*. UK: Edward Elgar Publishing Limited.

CUNNINGHAM S., HIGGS P. (2009). «Measuring creative employment: implications for innovation policy». *Innovation: management, policy & practice*, 11.2, págs. 190-200.

Culture and Médias 2030: Prospective de politiques Culturelles (2011). Département des Études de la Prospective et des Statistiques.

EUROPEAN COMMISSION (2010). *Europe 2020-a Strategy for Smart, Sustainable and Inclusive Growth*, Communication from the European Commission COM (2010) 2020 final. Disponible en: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ.do?uri=COM:2010:2020:FIN:EN:PDF>

EXPERIAN (2007). «How linked are the UK's creative industries to the wider economy? An input-output analysis». London: NESTA Working Paper.

FEMP (2009). *Guía para la Evaluación de las Políticas Culturales Locales*. Disponible en: http://www.femp.es/files/566-762-archivo/Gu%C3%ADa_indicadores%20final.pdf

FONSECA, A.C. (2008). *Economía Creativa como estrategia de desarrollo: una visión de los países de desarrollo*. Sao Paulo: Itaú Cultural.

FLORIDA, R. (2002). *The rise of the creative class and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York.

FLORIDA R., MELLANDER CH. and STOLARICK, K. (2008). «Inside the black box of regional development-human capital, the creative class and tolerance». *Journal of Economic Geography*, 8, págs. 615-649.

FREEMAN, C. (ed.) (1987). *Technology Policy and Economic Performance: Lessons from Japan*. London: Pinter publishers.

GEORGHIOU, L. (2007). *Demanding Innovation: Lead Markets, Public Procurement and Innovation*. NESTA, Provocation 02.

GREFFE, X. (2011). «La Ciudad Creativa» en F. Manito (ed.) *Ciudades Creativas, Economía Creativa, Desarrollo Urbano y Políticas Públicas*. Barcelona: Fundación Kreanta.

HAWKES, J. (2001). *The Fourth pillar of Sustainability: Culture's Essential Role in Public Planning*. Australia: Vic-Cultural Development Network.

INTELI (2011). *Creative-Based Strategies in Small and Medium Sized-Cities: Guidelines for Local Authorities*.

KEA (2006). *The economy of culture in Europe, European Commission Directorate-General for Education and Culture*. Brussels.

KEA, (2009). *The impact of culture on creativity*. Brussels: KEA European Affairs.

KEA, (2010). *Business Innovation Support Services for Creative Industries. Short study prepared for the European Commission (DG Enterprise and Industry)*, <http://www.keanet.eu/report/BISScreativeindustries.pdf>

KIMPELER, S. and GEORGIEFF, P. (2009). «The roles of creative industries in regional innovation and knowledge transfer. The Case of Austria» en E. Villalba, *Measuring Creativity*, Italia.

LAZZARETTI, L., BOIX, R., y CAPONE, F. (2011). «Why do creative industries cluster? An analysis of the determinants of clustering of creative industries» en L. Lazzeretti (ed.), *Creative Industries and Innovation in Europe*. London: Routledge.

LUNDVALL, B.A (1988). «Innovation as an Interactive Process: from User-Producer Interaction to National Systems of Innovation» en G. Dosi, C. Freeman, R. Nelson, G. Silverberg y L. Soete (eds.), *Technical Change and economic Theory*. London and New York: Pinter Publishers.

MULGAN, ALI, HALKETT y SANDERS. (2007). *In and Out of Sync en Nesta Research Report*. Londres.

POTTS, J. y CUNNINGHAM, S. (2010). «Four Models of the Creative Industries». *Revue d'Economie Politique*, 120(1), págs. 163-180.

POTTS, J. (2011). *Creative Industries and Economic Evolution*. MA: Edward Elgar.

POTTS, J. and MORRISON, K. (2009). *Nudging Innovation*. UK: NESTA.

PHILLS, J.A., DEIGLMEIER, K., y MILLER D.T. (2008). «Rediscovering Social Innovation» *Stanford Social Innovation Review*. Fall 2008. http://www.ssireview.org/articles/entry/rediscovering_social_innovation/

PNUD (2004). *Informe del desarrollo Humano: La Libertad Cultural en el Mundo Diverso de Hoy*. Disponible en http://hdr.undp.org/en/media/hdr04_complete.pdf

PTQK, M. (2011). «Be creative under-class! Mitos, paradojas y estrategias de la economía del talento». Biblioteca YP. http://www.ypsit.net/recursos/biblioteca/documentos/be_creative_underclass_maria_ptqk.pdf

RAUSELL, P., ABELEDO, R., CARRASCO, S. y MARTÍNEZ, J. (2007). *Cultura: estrategia para el desarrollo local*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo.

RAUSELL, P. y ABELEDO, R. (2012). *Culture as a Factor for Economic and Social Innovation*. Sostenuto Tome 1.

RAUSELL, P., MARCO-SERRANO, F., y ABELEDO, R. (2011). «Sector Cultural y Creativo y Riqueza de las Regiones En Busca de Causalidades». *Ekonomiaz*, 78(3), págs.66-89.

READ, H. *Al Diablo con la Cultura*. Disponible en: <http://www.kclibertaria.comyr.com/lpdf/l164.pdf>

ROWAN, J. (2009). *Emprendizajes en Cultura*. YProductions. Disponible en <http://www.ypsite.net/biblio.php>

SACCO, P. L. y SEGRE, G. (2009). «Creativity, Cultural Investment and Local Development: A New theoretical Framework for Endogenous Growth» en U. Fratessi and L. Senn, *Growth and innovation in Competitive Regions. The Role of Internal and External Connections*. Berlin: Springer Verlag.

SEN, A. (1999). *Development as Freedom*. UK: Oxford University Press.

UCLG (2009). *Culture and sustainable development: examples of institutional innovation and proposal of a new cultural policy profile*. <http://www.agenda21culture.net/index>.

UNESCO (2009). «Framework for Cultural Statistics» www.uis.unesco.org/Culture/Pages/framework-cultural-statistics.aspx

CURRÍCULO DEL AUTOR

Raúl Abeledo Sanchís (París, 1973). Doctor en Económicas (2010) y Máster en Estrategias y Gestión Ambiental (1999) por la Universidad de Valencia. Desarrolló su actividad profesional en el ámbito de la consultoría para el desarrollo local en la empresa privada desde 1999 hasta 2006, fecha en que se incorpora a la Unidad de Investigación en Economía de la Cultura de la Universidad de Valencia (Econcult), desde donde coordina el área de Proyectos Europeos.

OBSERVATORIO DE LA DIVERSIDAD CULTURAL EN COLOMBIA

Belén Lorente Molina, Edgar Alberto Novoa Torres y Carlos Vladimir Zambrano (1)

AUTORES / AUTHORS:

Belén Lorente Molina*, Edgar Alberto Novoa Torres**, Carlos Vladimir Zambrano***

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL / PROFESSIONAL AFFILIATION:

* Profesora, Universidad de Málaga. ** Profesor, Universidad Nacional de Colombia.

*** Profesor, Universidad de Cádiz

TÍTULO / TITLE:

Observatorio de la Diversidad Cultural en Colombia

Observatory for Cultural Diversity in Colombia

CORREO-E / E-MAIL:

mblorentem@uma.es; eanovoat@unal.edu.co; carlos.zambrano@uca.es

RESUMEN / ABSTRACT:

Este artículo resume la formación del Observatorio de la Diversidad Cultural en Colombia; narra –breve-mente– de dónde viene, dónde está y hacia a dónde va. A pesar de que la diversidad cultural es un tema central de la reestructuración global contemporánea, es invocada pero no tratada en distintos campos de la gestión cultural. El objeto de este observatorio es mantener la vista atenta en los indicios de la apropiación de los derechos de la diversidad cultural, por el Estado, el mercado y la ciudadanía, mediante instrumentos etnográficos, cartográficos y técnicas observacionales, de tal modo que a través de ellos pueda ser pensada y repensada con suficiente información para contribuir a su reconocimiento y protección, y para evitar su progresiva criminalización.

This article summarises the creation of the Observatory for Cultural Diversity in Colombia, providing a brief description of its origins, present and future. Although cultural diversity is a central issue in contemporary global restructuring, it is cited but not addressed in various fields of cultural management. The purpose of this observatory is to maintain a watchful eye for evidence of appropriation of the right to cultural diversity, by the State, the market or the public, using ethnographic and cartographic tools and observational techniques in such a way that this diversity can be considered and reconsidered with sufficient information to contribute to its recognition and protection, and to prevent its further criminalisation.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Constitución, apropiación, derechos culturales, dispositivo, diversidad, gubernamentalidad.

Constitution, appropriation, cultural rights, device, diversity, governance.

Introducción

«¡Qué observatorio formidable, che...!» fue la exclamación que Borges escuchó después de visitar la diversidad —«ese inconcebible universo»— en *El Aleph*. Fue Borges quien nos obligó a imaginar el modo de ver la interminable, variada, simultánea y sucesiva realidad desde un lugar imposible para ver un problema irresoluble, tanto en la literatura como en la ciencia de hoy en día: «la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito». El observatorio que nos espera no es el que desea «contar» la diversidad cultural, sino el que la necesita pensar afrontando *multum in parvo* tan menudo inconveniente. Tal vez para eso no haya nada más práctico que encontrar un adecuado concepto; aquí se presentará cómo hemos avanzado en su búsqueda, cuya finalidad no es otra que hacer del observatorio un lugar desde el que se pueda mirar y pensar la diversidad.

Un observatorio antes que una herramienta debería ser imaginado como un Aleph, «uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos». Una posición excelente frente al universo para verlo, y una disposición abierta al mundo para pensarlo. Ver y pensar son capacidades consustanciales de la investigación, pero se ve según la posición y se entiende según la disposición no solo cognitiva o neurológica, sino cultural: pensar —dijo Levi-Strauss— es disponer estratégicamente los conocimientos para intervenir la realidad, sacarle provecho a la naturaleza y lograr bienestar. Si fuese ese el enfoque que se privilegiase y se usase con los instrumentos apropiados ¿se le podría sacar provecho para hacer un observatorio y coadyuvar a cumplir el ideal materialista de la transformar del mundo y no solo interpretarlo?

El Observatorio de la Diversidad Cultural en Colombia es un observatorio cultural, interesado en conocer cómo se ha representado la diversidad cultural y qué comportamientos ha generado, tanto en la ciudadanía como en el Estado, en los niveles, nacional, regional y municipal. Comportamiento que se concibe como apropiación de los derechos de la diversidad cultural, entendiendo con Vico, que se equivoca quien piense los derechos en los términos exclusivos de la Ley, y entendiendo con Geertz que esa apropiación es «la perfección silenciosa del acuerdo comunitario y no la ejecución de un mandato absoluto» (Geertz, 1994: 238). La diversidad cultural es un asunto nuclear de cualquier reflexión sobre la cultura, que poco a poco se tiende a dejar de lado en la reflexión de la gestión cultural y en el desarrollo de las industrias culturales, pero que tiene que ser recuperada pues las industrias culturales son productoras de modos de vida que tarde o temprano tendrán demandas de reconocimiento. Los mercados retornan casi disueltos a muchos sujetos, «desiguales, diferentes y desconectados», es decir sin reconocimiento tal cual son, sin acceso a los bienes del mercado y con una participación social y política cada vez más limitada.

Está vinculado al Grupo de Investigación Relaciones Interétnicas, (RELINTER), a la Red Atalaya de Diversidad Cultural (RADIC) y al Instituto de Investigaciones Jurídico-Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, (UNIJUS), de la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Colombia. Los primeros pasos del observatorio se dieron

con el apoyo académico de las Universidad de Cádiz, Málaga, Magdalena y Nacional de Colombia y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), que financió un proyecto en el programa de Ayudas para Proyectos Conjuntos de Cooperación Interuniversitaria e Investigación Científica, el cual fue llevado a cabo entre 2008 y 2010, permitiendo realizar talleres, seminarios, encuentros, diseños y proyectos sobre distintos tópicos que serán narrados más adelante.

Este artículo organiza, con varias reflexiones, sobre su modo de investigar: básicamente académico, estrechamente relacionado con las realidades que investiga, modesta pero juiciosamente influyente en algunos asuntos de la diversidad cultural, y aunque profundamente preocupado por su naturaleza, también críticamente resistente a las seducciones de la representación hegemónica de la realidad cultural, tan difusas como efectivas. Se espera que la visión que se proporcione de este observatorio pueda brindar algún aporte en la reflexión convocada por esta revista, sensibilizar a gestores culturales sobre la importancia de investigar la apropiación de derechos de la diversidad cultural, y buscar encuentros con más gente preocupada en ese tema, ya que sigue cayendo sobre la diversidad cultural, indiscriminadamente, una racha globalizada e incuestionada de criminalización.

En 2002, el actual Fiscal General de la Nación, Eduardo Montealegre Lynett, siendo magistrado de la Corte Constitucional colombiana, relacionó la igualdad de las culturas con la criminalización de la diversidad cultural, vinculó los tres artículos constitucionales, 7º, 8º y 70º, y planteó una tesis que, aunque disidente de Corte de entonces, ha sido definitiva para comprender el alcance de la situación:

«...todas las culturas que conviven en el país son igualmente dignas, y el Estado reconoce y promueve la diversidad cultural, entonces resulta desproporcionado obligar a los miembros de los grupos culturalmente minoritarios a tener todo el cuidado en familiarizarse con los valores culturales dominantes. Admitir que se puede imponer esa exigencia equivale a admitir una forma de criminalización de la diversidad cultural, lo cual es incompatible con el reconocimiento de la igualdad entre las culturas...» (2)

La cita ha sido extractada de un salvamento de voto. Al leerlo, deja la impresión de que lo sigue siendo, un llamado de atención aún vigente ante el progresivo dismantelamiento de los derechos de la diversidad cultural. La diversidad cultural al ser reconocida quedó vinculada en un juego de poder del que no puede abstraerse, ya que en él intervienen decididamente las condiciones de saber que le dan nacimiento, la condicionan y la potencian. Saberes, sean ciudadanos o estatales o mercantiles, que se mantienen en tensión aunque imbricados mutuamente, produciendo, por un lado, los saberes generados para alcanzar la ampliación de la diversidad o su reducción; y, por otro, saberes que redefinen sin cesar los alcances de sus argumentaciones para evolucionar o involucionar el reconocimiento de la diversidad.

El salvamento es un ejemplo de un derecho escamoteado a la diversidad, que además queda a expensas de ser penalizado, pasando de ser día a ser noche. Montealegre expresa aquí un poder disidente, a lo mejor subalterno, con un lenguaje y ritual, y en un escenario hegemónico y dominante, como es una sentencia de la Corte Constitucional. Pero aunque evidente y clara es la protesta, y aunque se pueda leer ahora en clave de denuncia, el problema sigue *in crescendo*. Este es pues un conflicto consustancial al Observatorio, que será públicamente controvertido o aceptado, según se insista en avanzar en los cambios que requiere un reconocimiento de la diversidad cultural después de casi cinco lustros de haber sido proclamada constitucionalmente. Buen ejemplo del cambio cultural que requiere el reconocimiento de la diversidad cultural, el cual si bien está enunciado, aun no ha llegado del todo. No hay porqué abandonar el camino de la diversidad aunque de tantas bifurcaciones que le han brotado, se haga un poco más largo y en ocasiones desalentador.

Para saberse diverso solo hace falta mirar a los primos, hermanos y padres, y si en una familia –cualesquiera sea la concepción de ella– no hay matices entre uno y otro miembro, por diversidad de ideas, gustos artísticos o intereses materiales, es porque probablemente es de interés del observador negarla. Por eso cualquier intento de criminalización de la diversidad cultural, que es una criminalización de los seres humanos concretos, tendrá efectos negativos sobre cualquier derecho humano que se precie de serlo, sobre todo porque afecta la dignidad de cualquier persona en cualquier parte del mundo. Sería bueno poder decir con el Quijote, que es señal de estar cabalgando, pero... Los ataques a la diversidad no disciernen entre una persona de otra, o entre quién es turista y quién no lo es, o si alguien respeta o no las tradiciones de un lugar, simplemente acometen contra todo lo que es diferente.

De enfoque y focos

Tres de las primeras preguntas formuladas al entrar en contacto con la dinamicidad que adquirió la diversidad cultural después de promulgada la constitución política de 1991, fueron ¿por qué los derechos que dicen proteger las culturas generan cambios en ellas?; ¿por qué las culturas que demandan respeto también propician el irrespeto?; ¿cómo investigar este asunto de la apropiación de los derechos de la diversidad cultural? Con base en ellas se ha tratado de pensar lo cultural siguiendo la invitación geertziana de buscar resultados analíticos que amplíen las fronteras de los conocimientos disciplinarios aproximándose de otra manera a la especificidad del problema, en este caso, por ejemplo, mirando lo jurídico desde la antropología, lo antropológico desde lo político, lo político desde la acción social, y viceversa (Geertz, 1994).

Independientemente de los juegos investigativos, para responder esas preguntas los observadores debían pensar en términos de proceso –la diversidad en el tiempo–; vale decir, como una construcción histórico-cultural que va produciendo nuevas configuraciones socio-políticas y político-culturales. Diana Rojas (en Zambrano, 2003), administradora pública y antro-

póloga, reseñó los alcances institucionales que Colombia había alcanzado en materia diversidad, aunque ello no era sinónimo de transformación social.

Harto sabido es que las transformaciones dependen de cómo hayan sido elaboradas las interpretaciones; vale decir, construido un enfoque, orientada su intervención. Sucede igual con la cultura, porque es cultural cualquier representación simbólica de un hecho y todo comportamiento que se genera asociado a ella; por eso la cultura produce fenómenos que contribuyen, mediante la representación de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar las prácticas e instituciones de la realidad, aunque se termine pensando que lo cultural son las innumerables cosas –materiales e inmateriales– que producen los seres humanos. Si la cultura se manifiesta a través de su diversidad, es decir, mediante la presencia de distintos modos de vida y de las distintas formas consecuentes de vivirlos, transformarlos y simbolizarlos. Al hablar del reconocimiento de la diversidad cultural se entiende el aceptar la existencia de distintos y diferentes modos de vida que se comparten dentro de un mismo territorio.

La primera acción de la política es definir qué es la política (si la definición falla, aunque la intervención derivada sea perfecta y concordante, se corren riesgos que no serán menores aunque la sociedad cuente con amortiguadores que la materia física no tiene). Por más técnica que haya sido la producción del enfoque, ninguna está suficientemente precavida de correr riesgos, y son tales riesgos los que se acrecientan al imaginar los observatorios exclusivamente como *machina pro indicator*. Tres de ellos son:

1. Es posible que los estudios de la diversidad sean más proclives a ser sometidos por la fatalidad del búho de Minerva; a la diversidad no solo se llega tarde, sino que no se ha sabido llegar plenamente a ella. La diversidad no cesa de diversificarse y como esa es su realidad se trata de estudiarla en movimiento, ante la inminencia de los hechos, las sutiles mudanzas de los hábitos, las perfectas alteraciones de las costumbres que cambian para que todo siga igual en apariencia, la actualización de las tradiciones y no las tradiciones, y las múltiples realidades estructurando que dejaron, según Argentino, tarumba a Borges al salir del Aleph.

2. En las dialécticas, enfoque/acción e interpretación/transformación, no hay secuencia, sino simultaneidad; y la simultaneidad está investida de pequeñas luchas de poder por hacerse de un lugar de control en el universo de la diversidad cultural. Los observatorios deben producir indicadores, dicen las vanguardias en sus biblias; no somos quién para discrepar de ello, pero vemos que los centros de pensamiento, los soberbios *think tank*, son observatorios pero con otro nombre y prestigio, que además, no pocos de ellos, pretenden ser centros de estrategia. No es que a unos les falte lo que a otros les pueda sobrar, sino que ver y pensar son dos ojos independientes de la cara que elijan para organizarse.

3. La legitimidad de la producción de indicadores objetivos como *target* de los observatorios descansa en ciertos enunciados salvíficos y a veces terapéuticos, que tienen la pretensión

de de enseñar cómo debe ser el mundo suponiendo que sus datos lo muestran tal cual es, pero siempre reenviándolos al campo de la gubernamentalidad, cuando no han sido producidos por él desde el principio. Manuel Gamio escribió que el buen gobierno era el que reconocía la diversidad cultural de la población, sus necesidades y cambios, y trabajaba en función de ello.

La conceptualización previa a la puesta en marcha de algo ayuda a reducir los riesgos; la física está cansada de demostrarlo. Para reducirlos sería de gran utilidad estar con ojo avizor sobre los métodos. La vigilancia metodológica en tanto que función estructural de un observatorio, cumple la labor de revisar los instrumentos para mejorar continuamente la visión de las cosas. Es un asunto íntimo, sistemático y permanente que los observatorios, tan dados a mirar hacia afuera, no deben descuidar por ninguna razón ni motivo. Detenerse en esta reflexión no ha sido estéril, al menos en nuestra experiencia, porque los tonos grises de los indicadores estadísticos, aunque llenen de colores sus gráficas, serán siempre un pálido reflejo del colorido árbol de la diversidad humana y sus culturas.

Pensar la diversidad

La idea de crear un observatorio comenzó a fraguarse a partir de alcanzar la definición de la Constitución colombiana como un dispositivo de cambio cultural, porque dicho concepto connotaba una complejidad y una dinámica digna de organizar una actividad investigativa amplia, pero focalizada y bien dispuesta. Dicho dispositivo (Foucault, en Agamben, 2011) interviene de manera directa en la producción de fenómenos que contribuyen *erga omnes* mediante la creación de sentido, a comprender, reproducir o transformar y orientar las estructuras materiales de la sociedad y del sistema social. En efecto, la constitución colombiana de 1991, como cualquier constitución, impulsó y produjo muchos fenómenos que contribuyeron a comprender, reproducir y transformar las prácticas e instituciones que organizaban hasta entonces al país (3).

En tanto dispositivo la constitución es un mecanismo que dispone la acción institucional y ciudadana de un Estado (incluso del mercado), con una función estratégica compleja que incluye interna y virtualmente cualquier cosa: discursos, valores, propósitos, anhelos, principios, instituciones, edificios, leyes, medidas de control, actitudes sociopolíticas, mandatos presupuestarios, enunciaciones filosóficas, políticas, económicas y militares, etc., los cuales actúan relacionalmente de forma explícita o implícita, como si fuese una red; y, en tanto «cambio cultural» porque permite la aceptación, rechazo, aparición y desaparición de rasgos culturales producto de innovaciones, invenciones, tentativas de cambio o préstamos culturales que despliega potencialmente para materializarse. Así, el cambio cultural se erige en la característica constitucional fundamental y puede analizarse como una red tendida entre las cosas que expresan las normas y entre éstas cosas y la realidad de un país.

El dispositivo no actúa sobre realidades asépticas, intemporales y limpias, sino precisamente sobre situaciones conflictivas, tensiones reales entre la gente las cuales «se alimentan tanto del orden como del desorden» (Geertz, 1994: 244). Fuere como fuere, sin lugar a dudas, el cambio constitucional colombiano en 1991 coadyuvó a impulsar en el país cambios en la cultura profunda de los colombianos y en el comportamiento de las instituciones, algunas de las cuales vivieron francos procesos de modernización que no sólo eran los de suponer, jurídicos y políticos, alimentando tanto el orden como el desorden con nuevos sentidos de organización social que aún siguen construyéndose.

Para dilucidar las dinámicas culturales generadas a partir de la nueva Constitución, no bastaba formular preguntas sobre sus contenidos normativos y desarrollos legislativos encajadas en un limitado proyecto investigativo. Era necesario plantearse estudiar el complejo escenario que emergió de la intención del constituyente al delegar en los ciudadanos cierta capacidad para hacer exigencias a los poderes gubernamentales, cuando éstos tendiesen a debilitar, por acción u omisión, la protección de sus derechos y libertades fundamentales; escenario que era posible observar –en el caso colombiano, sobre todo– porque el dispositivo presentaba conceptos, territorios, gobiernos, instituciones, derechos, procedimientos y formas a las que ni la ciudadanía ni las propias instituciones de gobierno –ejecutivas, legislativas y judiciales– estaban acostumbradas y que aún sin alcanzar –al menos– la debida comprensión de ellas –como era el caso de la diversidad cultural, les obligaba a cambiar, no solo las formas sino las ideas en las que las anteriores maneras de proceder se sustentaban. En 1991 se dejaron atrás cien años de institucionalidad y constitucionalidad que no reconocía ni la diversidad cultural ni el pluralismo ni el impacto que esos dos temas podrían tener en la sociedad y sus instituciones.

Pensar el dispositivo fue una necesidad académica porque la academia no podía abstraerse ni de las dinámicas culturales que comenzó a imponer el nuevo régimen constitucional, ni de los conflictos que esas transformaciones generaban; a la academia se le demandaban posiciones, estudios y orientaciones. La primera investigación del Observatorio –que tuvo que tratarse así, a pesar de haberse concebido de otra manera, por haberle tocado una época de vacas flacas en los erarios universitarios– fue conocer cómo se había pensado la diversidad cultural en Colombia desde 1991 hasta 2007; como no se pudo salir a campo se tomaron como referencia las tesis presentadas por los estudiantes de grado, postgrado y doctorado, en varias áreas de las ciencias sociales y humanas, y en todas las sedes regionales de la Universidad Nacional, con el fin de cubrir así las variables de construcción académica de la diversidad, pública, nacional y territorial. Adicionalmente, se identificaron las publicaciones sobre diversidad cultural que vieron la luz gracias a su editorial universitaria, con el mismo criterio temporal y espacial. También se investigaron –con *idem* criterios– qué tesis y qué publicaciones trataron la diversidad cultural en tres universidades privadas de Bogotá. Participaron en ese trabajo, durante dos años, tres investigadores doctores y ocho estudiantes de últimos semestres de las carreras de antropología, ciencia política y derecho.

Se ha trabajado también en la descripción mecánica del dispositivo, el cual se desmontó para ver sus partes, y vistas ellas, y vuelto a ensamblar, se quiso entender su dinámica. Si para lo mecánico bastaba con acometer la organización formal y técnica del articulado constitucional y saber qué parte de él se relacionaba explícitamente con la cultura, la dinámica planteaba otros retos y ofrecía varios modos de entenderla y tal diversidad de opciones nos plantearon problemas de hondo calado, que llevaron un buen tiempo de investigación y a decantarnos por estudiarlos cinemáticamente. Es decir, estudiar el movimiento de un punto material – la diversidad– sin entrar en las honduras del porqué se mueve; lo cual, fue estructurando el qué y el cómo de una herramienta de investigación, la cual progresivamente la fuimos haciendo más compleja hasta terminar pensando en plantearle a la Universidad crear un observatorio específico para estudiar juiciosamente la diversidad cultural.

Trabajaron en ello antropólog@s, politólog@s, juristas, constitucionalistas y trabajador@s sociales con experiencia investigativa y profesional, de tal modo que reuniesen la capacidad de pensar desde sus experiencias, no sólo con sentido teórico y práctico, sino con una dimensión temporal. La dimensión temporal no precisaba que fuese histórica *stricto sensu*; para estudiar los movimientos de los enunciados culturales, explícitos o implícitos en el dispositivo, se determinó que no sería necesario considerar las causas que los originaban, sino identificar el desplazamiento entre dos puntos, por ejemplo, entre el monismo y el pluralismo, entre centralización y descentralización, entre idioma oficial e idiomas oficiales, entre documento de identidad e identidad, y, por otro lado, pero en el mismo sentido, establecer el marco de referencia que vinculase un derecho constitucional, un desarrollo legislativo y una política pública asociada a él, para tratarlos como si fuesen partes de un expediente íntegro.

Se hicieron algunos análisis sincrónicos y diacrónicos en hechos judiciales en los que estuvo involucrada la diversidad cultural, por considerar que en estos procesos se desarrollaban ideas –jurídicamente hablando– *duras*, o sea, con cierto poder hermenéutico y por ende con capacidad fáctica para influir la comprensión, reconocimiento, protección y garantía de los derechos de la diversidad cultural de los colombianos.

En el caso de los sincrónicos se realizaban a partir de la revisión de procesos de tutela llegados hasta la corte constitucional, mediante el estudio de toda la información recogida en el expediente, incluidas las argumentaciones de las partes y sus respectivas réplicas, y las sentencias de primera y segunda instancia y la constitucional; y, los diacrónicos se llevaban a cabo mediante el seguimiento interdisciplinario de una línea jurisprudencial derivada exclusivamente de sentencias constitucionales sucesivas sobre diversidad cultural. Ambas perspectivas ofrecieron al observatorio la posibilidad de perfeccionar las herramientas y los modos de observar las piezas motoras de los cambios, categorizarlas/cualificarlas/cuantificarlas y plantear posibles explicaciones sobre el cómo eran operacionalizadas tales piezas por el dispositivo.

Aún seguimos empeñados en estudiar las transformaciones acarreadas por el dispositivo al reconocer la diversidad cultural, y después de años de trabajo, todavía rastreando las res-

puestas, seguimos convencidos de la importancia estratégica del estudio y del aporte que el observatorio puede hacer para darle mayor centralidad a la diversidad cultural en la evolución de la sociedad colombiana. En efecto, aunque el observatorio no ha logrado publicidad con la rapidez que los tiempos virtuales exigen, pues no con la misma rapidez que se desarrolla la internet se consiguen los recursos para montarse en ella adecuadamente, se ha continuado investigando, no se ha parado ni de abrir los ojos ni de prestar atención a los detalles; y, a la vez, se ha estado insistiendo en la aportación de conceptos expertos en el marco de procesos judiciales de la Corte Constitucional referidos a diversidad cultural (4), realizando las acciones de vigilancia –ciudadana e institucional– que se orientan hacia el cumplimiento de las obligaciones constitucionales de los poderes públicos para con la diversidad (5), y, estudiando cómo construir instrumentos que permitan conocer las facilidades y dificultades para implementar las políticas culturales diferenciadas en las localidades (6).

El modo de ver y las buenas vistas

El observatorio se enfoca en los comportamientos que se deriven de la obligación de reconocer y proteger la diversidad, por parte del Estado y de la ciudadanía (y las industrias culturales), en particular aquellos que se inscriben como apropiación de los derechos de la diversidad cultural. Por protección se entienden los impulsos o acciones operadas, desde cualquier persona o institución, que tiendan a resguardar a la diversidad de un perjuicio o peligro, rodeándole de derechos, y que pueda convertirse en una acción político-cultural al tratar de avanzar hacia una posición distinta a la existente.

Se escogieron, dentro del dispositivo, los elementos de referencia para la diversidad cultural; fueron los artículos:

1. «El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación Colombiana», 7º constitucional (Senado, 1991).
2. «Es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación», 8º constitucional. (Ibídem).
3. «... La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país...» 70º constitucional (ibíd.).

Los tres artículos sirvieron de base para concebir la cinemática del dispositivo como apropiación de derechos de la diversidad cultural, la cual da cuenta de los momentos en los que pueden ser perceptibles a los investigadores las variaciones de las cosas de la diversidad, los lugares en los que ocurren las cosas –departamentos, municipios y territorios indígenas de Colombia, y sus respectivas subdivisiones distritos, barrios, corregimientos y veredas–, y la fuerza motora de su movimiento que naciendo de la misma obligación –reconocer y proteger la diversidad– pone en tensión al Estado y a los ciudadanos (7).

La tensión, si bien es presentada de forma dicotómica, no es el polo de observación, puesto que en el proceso de cambio cultural, el constituyente, el Estado, la constitución y la ciudadanía generan convergencias inéditas: el Estado promueve iniciativas que superan las expectativas del constituyente y los ciudadanos, el gobierno y sus instituciones se desplazan de manera asimétrica aún siendo del mismo sector, los ciudadanos en quien descansa la responsabilidad de pelearle al Estado los derechos se confunden y se dividen llegando a perder derechos reconocidos, o bien, los procesos son liderados por instancias internacionales que como el Banco Mundial, o por el mercado, que al estar representados en el dispositivo forman parte de él y pueden imponer sus intereses al reconocimiento de la diversidad cultural.

La apropiación de la diversidad cultural se reveló como la dinámica a observar, un escenario que demanda casi tres ojos, uno para ver lo que hace el Estado para el cumplimiento de su obligación de reconocer y proteger la diversidad, otro para ver lo que hacen los ciudadanos para reivindicarla como expresión de su forma de reconocerse diversos y protegerse, y otro ciclópeo para ver lo que hace el mercado. Con ello se evitaba el lugar común de entender la diversidad cultural como sinónimo de indígenas, afros, inmigrantes, etc., y se impedía que el observatorio quedase sometido a él.

Se observan seis categorías: reconocimiento, protección, diversidad, igualdad, dignidad y riqueza cultural, en dos sujetos el Estado y en los ciudadanos; tres obligaciones reconocimiento, respeto y protección, dos procesos apropiación y movilización de derechos. Los datos obtenidos son tratados como indicadores de cambios en la realidad social y política de los colombianos. Por ejemplo, en el proceso constituyente la mesa de diversidad cultural trató temas indigenistas de manera predominante a los que se fueron incorporando, con no poca dificultad, las demandas de los afrodescendientes. Pero, después de 1997, la diversidad cultural era pensada no solo a partir de la diversidad indígena, étnicamente diferenciada, sino que incluía la diversidad afrocolombiana y raizal, e incorporado las diversidades religiosa, étnica, racial, de género, opciones sexuales, regional, inmigrantes y diversidad funcional.

Existen en el dispositivo cuarenta y un artículos constitucionales que tienen relación –de manera explícita– con la cultura, veintiséis de ellos consagrados de forma positiva; cuatro son principios, y treinta y siete son derechos y garantías. Algunas garantías constitucionales, aunque no incluyen la palabra cultura, protegen los derechos culturales de manera diferencial y presumiblemente, cultural. Si la organización del dispositivo presenta tal cantidad de mecanismos constitucionales que pueden ser de utilidad cultural ¿por qué entonces los ciudadanos solo conocen de la existencia de tres derechos constitucionales y el Estado solo pretende pensar lo cultural desde ellos? Esta idea podría ser útil para que los juristas puedan pensar desde el constitucionalismo positivo los derechos de la diversidad cultural y sus alcances, y a los antropólogos, politólogos y trabajadores sociales para que salgan a la calle a hacer etnografía de la percepción ciudadana de los cambios que implica haber pasado a tener nuevos derechos ciudadanos, a demandarlos a las instituciones, y quejarnos cuando ellas u otros intentan vulnerarlos.

La identificación de los componentes culturales del dispositivo siguió cinco criterios:

1. Detallar el uso de las palabras diversidad y cultura escritas directamente en cualquier norma constitucional (*vr. gr.* en «derechos económicos, sociales y culturales»).
2. Determinar asuntos culturales en el articulado constitucional que no usen de manera explícita la palabra cultura (*vr. gr.* el uso de los idiomas).
3. Establecer la ampliación de los derechos constitucionales en virtud de ser aspectos contemplados en las jurisprudencias constitucionales.
4. Identificar acciones de tutela que reclamen la protección de la diversidad cultural de las personas.
5. Registrar los derechos por vía del bloque de constitucionalidad, que trata la igualación constitucional de convenios y tratados internacionales (*vr. gr.* Convenio 169, OIT que es convertido en Ley 21 de 1991).

Los objetivos se discutieron en varios talleres y en distintas ciudades, tanto colombianas como españolas, y se fueron decantando hasta establecer:

1. Contribuir al reconocimiento, respeto y protección de la diversidad cultural.
2. Identificar los diferentes modos de apropiación de los derechos de la diversidad cultural en el Estado y la ciudadanía en Colombia.
3. Evitar técnica, social y políticamente la criminalización de la diversidad cultural.

Se ha trabajado en proyectos específicos que han consolidado:

1. La creación de un recurso de investigación, análisis y proyección social para la diversidad cultural.
2. La formación de una red iberoamericana sobre diversidad cultural.
3. La identificación de los derroteros de la construcción académica, institucional y social de la diversidad cultural en Colombia desde 1990.
4. La observación de la diversidad cultural en cinco declaraciones universales (cultura, bioética, cultura de paz, pueblos indígenas y biodiversidad).
5. La elaboración del tesoro sobre diversidad cultural.
6. Investigación para el diseño del piloto de la evaluación de la coordinación entre entidades culturales y participación ciudadana en Cundinamarca.
7. Preparación de una base de datos para realizar el directorio internacional de investigadores en diversidad cultural.
8. Encuesta sobre derechos culturales y diversidad cultural (8).

Se ha proyectado estimular algunos instrumentos relativos a:

1. La elaboración de cuadros de impactos nacional, regional y local de la diversidad cultural.
2. Mapificación de los impulsos de la apropiación de los derechos.

3. La construcción de un portal en internet con el fin de hacer visibles los resultados de las observaciones.
4. El perfeccionamiento de los indicadores de apropiación y movilización de los derechos de la diversidad cultural, mediante talleres que vinculen conocimientos alternos y subalternos.
5. La realización de etnografías capaces de describir la acción y los efectos del dispositivo.
6. La creación de laboratorios de análisis, vigilancia e innovación de métodos.

La apropiación social de los derechos puede ser percibida a través del uso de discursos, conceptos, demandas, noticias, redes, internet, leyes de convivencia, en ellos queda inscrito el modo en que conviven, se relacionan y cooperan los miembros de una colectividad con la diversidad cultural, pero también como valoran las culturas propia y ajena, procesos de conservación y de re-creación cultural. Por eso a través de esas «cosas» se hallan los indicios –y en consecuencia los indicadores– para la valoración de la riqueza cultural y de procesos que realiza la gente para conservar y recrear la cultura, bien atendiendo las funciones culturales (sociales, políticas, intelectuales, y estéticas), o bien los factores culturales (control cultural, integridad, sostenibilidad, efectividad, eficacia, libertad de expresión, creatividad, y el dialogo entre las culturas, etc.), o bien los derechos fundamentales (identidad, pertinencia, autodeterminación, autonomía, libertad cultural, inclusión, equidad, participación, descentralización, etc.).

Las variables del cambio cultural «profundo» pueden darse al pensar si existe o no centralidad de la diversidad cultural en la organización de la sociedad, mediante indición de cohesión (estrategias para mantener la unidad de los grupos), la pertenencia (sentimientos de ser parte de la comunidad y el territorio), participación (capacidades de interacción pública), convivencia (acciones para el afrontamiento de conflictos), sustentabilidad (estrategias de relación con la diversidad natural).

Reflexión final

La apropiación de los derechos de la diversidad por los ciudadanos, el estado, y el mercado ha sido el foco en que se ha anclado la comprensión de la constitución como herramienta de cambio cultural, es un lugar desde el cual ha sido posible ver y pensar el cambio cultural, vale decir, como se mueve y diversifica la cultura, generando nuevas realidades. Se compensa de ese modo la imposibilidad técnica de contabilizarla, imposibilidad transitoria ya que todo universo es susceptible de ser progresivamente contado, vale decir, de ser narrado y enumerado.

La intención del observatorio es neutralizar los avances de la criminalización de la diversidad, evitar que sea el chivo expiatorio de los futuros reordenamientos bio-políticos de la globalización. Las tareas de reconocimiento y protección de la diversidad están sometidas a su arbitrio, a su incesante manera de reproducirse y de intentar posicionarse en la sociedad que

ha contribuido a producirla. De ahí que para pensarla y repensarla se requiera una acción de constante y sistemática observación.

NOTAS

(1) Los autores agradecen a la dirección de la revista *Periférica* la posibilidad de presentar esta experiencia en el marco de su número sobre observatorios culturales.

(2) Eduardo Montealegre, Salvamento de Voto, Sentencia C-370/02.

(3) Adicionalmente, se usa el término «dispositivo» para evitar que nuestro trabajo sea confundido con un estudio jurídico-constitucional, si bien la constitución es el núcleo del dispositivo (porque introdujo la diversidad cultural en Colombia como fundamento de su nacionalidad), y, a la vez, su entorno (porque obliga a cumplir a cabalidad las obligaciones de respeto y protección de la diversidad cultural en la sociedad).

(4) Con base en la experiencia de investigación investigadores del Observatorio han presentado conceptos expertos ante la corte constitucional, a solicitud expresa de ella, para aportar recursos que den elementos objetivos para mejor decisión judicial en alguna acción de tutela que deba decidir sobre derechos de diversidad cultural.

(5) Participaron investigadores en el desarrollo de la Función Preventiva de la Procuraduría General de la Nación, la cual tiene por objeto hacer llamados de atención a las instituciones cuando los derechos que el Estado les ha encargado proteger quedan en situación de vulnerabilidad, para que hagan los correctivos necesarios en términos de redireccionamiento de políticas públicas o de su generación.

(6) El equipo de investigación del Observatorio obtuvo un premio del Ministerio de Cultura, y con él pudo financiar una investigación en varios municipios aledaños a Bogotá, con la finalidad de perfeccionar instrumentos de recolección de información.

(7) Bajo el plural de ciudadano se integra la diversidad humana de la sociedad colombiana, sin perjuicio de las especificidades y diferenciaciones absolutas de cada porción de población diversa.

(8) La encuesta se centraba en tres preguntas ¿Qué conocemos los colombianos de nuestros derechos culturales?; ¿Qué podemos hacer los colombianos con nuestros derechos culturales?; ¿Qué implicaciones tienen los derechos a la diversidad cultural para los colombianos? La preocupación del estudio era conocer qué conocemos los colombianos sobre reconocer y proteger la diversidad cultural, cómo contribuir a impulsar políticas públicas para la apropiación institucional y ciudadana de la diversidad cultural, y cómo construir una herramienta de investigación capaz de identificar los cambios que genera el reconocimiento de la diversidad cultural, y acompañar la apropiación ciudadana e institucional de los derechos la diversidad cultural en Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, G. (2011). «Qué es un dispositivo». *Sociológica*, año 26, nº 73, págs. 249-264.

ALBORNOZ, L. (2009). *Cultura y Comunicación. Estado y prospectiva de la cooperación española con el resto de Iberoamérica, 1997-2007*. Madrid: Fundación Alternativas.

- ARCILA, M. y LÓPEZ, J.A. (2011). «La cartografía cultural como instrumento para la planificación y gestión cultural. Una perspectiva geográfica». *Periférica*, nº 12, págs. 15-36.
- BORGES, J. (1975). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARRASCO, S. (2006). «Medir la cultura: Una tarea inacabada». *Periférica*, nº 7, págs. 140-168.
- GAMIO, M. (1916). *Forjando patria*. México: Porrúa.
- GEERTZ, C. (1994). *Conocimiento local*. Barcelona: Gedisa.
- GIRALDO, Y. N. y ÁLVAREZ ZAPATA, D. (2009). «Propuesta de un Observatorio para la Promoción de la Lectura en Colombia». *Revista Interamericana de Bibliotecología*, vol. 32, nº 2, pp. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-09762009000200010&script=sci_arttext&tlng=pt, consultado el 15 de noviembre de 2013.
- LAZZARETTI, L. y COOKE, P. (2008). *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*. United Kingdom: Edward Elgar Publishing.
- MORALES, M. ¿Por qué un Observatorio? Disponible en: <http://www.mediosparalapaz.org/index.php?id-categoria=2216>, consultado el 28 de septiembre de 2009.
- OCDE (2008). *Handbook on constructing composite indicators: Methodology and user guide*, <http://www.oecd.org/std/42495745.pdf>
- ORTEGA, C. (2010). *Observatorios culturales. Creación de mapas de infraestructuras y eventos*. Madrid: Ariel.
- PNUD (2004). *La Libertad Cultural en el Mundo Diverso de Hoy. Informe del desarrollo Humano*, Paris, Disponible en http://hdr.undp.org/en/media/hdr04_complete.pdf
- RAUSELL, P., ABELEDO, R., CARRASCO, S. y MARTINEZ, J. (2007). *Cultura: estrategia para el desarrollo local*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- READ, H. *Al Diablo con la Cultura*. Disponible en: <http://www.kclibertaria.comyr.com/lpdf/l164.pdf>
- SENADO, (2013). *Constitución Política de Colombia*, revisada y actualizada, http://www.secretariase-nado.gov.co/senado/basedoc/cp/constitucion_politica_1991.htm
- VIVES, P. (2012). *Léxico de las incertidumbres culturales*, Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, nº 54. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- UNESCO. (2009). «Framework for Cultural Statistics» www.uis.unesco.org/Culture/Pages/framework-cultural-statistics.aspx
- UNESCO. (2013). *International Congress Culture: Key to Sustainable Development*, 15-17 May, Hangzhou. <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/culture-and-development/hangzhou-congress/>.
- ZAMBRANO, C. V. (2013). «La conflictiva apropiación de la diversidad cultural en el derecho» en Patricia Laurenzo, *Diversidad Cultural, Género y derecho*. Valencia: Descleé.
- ZAMBRANO, C. V. (2011). «La cultura en positivo». *Oraloteca*, nº 3, págs. 72-78.
- ZAMBRANO, C. V. (2003). *Apropiación y reconocimiento de la diversidad étnica y cultural en Colombia*. México: Uduál.

CURRÍCULOS DE LOS AUTORES

Belén Lorente Molina, antropóloga y trabajadora social, profesora de la Universidad de Málaga. Coordinó el Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Inmigración de la Universidad de Málaga. Ha sido investigadora de la Universidad de Sevilla y del Programa Art Gold du PNUD Maroc, Université Mohammed Premier d Oujda. Autora de los libros *Estudios introductorios en relaciones interétnicas* (2002); *transformaciones del Estado Social* (2011). Dirigió el proyecto AECID A/021898/08, para el diseño del observatorio de la diversidad cultural en Colombia.

Edgar Alberto Novoa Torres, abogado y politólogo, director de la Unidad de Investigaciones Jurídico-Sociales, de la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales, de la Universidad Nacional de Colombia, y profesor de la misma y del Doctorado en Estudios Territoriales de la Universidad de Caldas. Autor de los libros *Trayectorias geopolíticas en Colombia* (2009), *La metamorfosis de la cuestión espacial en Colombia* (2010). Dirige el Observatorio de la Diversidad Cultural en Colombia.

Carlos Vladimir Zambrano, antropólogo y politólogo, profesor de la Universidad de Cádiz, y del Doctorado en Estudios Territoriales de la Universidad de Caldas, Colombia. Dirigió el Grupo de Investigación Relaciones Interétnicas y Minorías Culturales, y el Observatorio de la Diversidad Cultural en Colombia. Ha sido consultor de políticas culturales y asesor del Ministerio de Cultura. Autor de los libros *Apropiación étnica de los derechos de la diversidad cultural* (2003) y *Derechos, pluralismo y diversidad cultural* (2007).

LISTADO DE OBSERVATORIOS CULTURALES

Nº	País	Organismo	Observaciones
1	Alemania	European Institutue for Comparative Cultural Research - ERICarts - (Instituto Europeo de Investigación para una Política Cultural Comparativa y las Artes) http://www.ericarts.org/web/index.php	ERICarts es una organización independiente de investigación que integran más de 70 expertos e instituciones de 30 países que colaboran integrando equipos de proyectos y que tienen como finalidad analizar y realizar investigaciones sobre cuestiones europeas acerca de políticas culturales. Además realizan estudios sobre la evolución de los medios de comunicación, la difusión y la educación cultural y el desempeño de instituciones y profesionales vinculados al ámbito artístico. Su sede se localiza en Bonn, Alemania.
2.	Alemania	COMPENDIUM, Cultural Policies and Trends in Europe http://www.culturalpolicies.net/web/index.php	Proyecto en web del Consejo de Europa/ERICarts de vocación europea que conforma un sistema de monitoreo e información estadística permanentemente actualizada sobre las políticas culturales nacionales en Europa. Es un proyecto a largo plazo que pretende incluir a los 50 estados miembros que cooperan dentro del contexto de la Convención Cultural Europea. Este proyecto transnacional cuenta con la participación de investigadores independientes de políticas culturales, ONGs y gobiernos nacionales.
3.	Alemania	Zentrum für Kulturforschung (Centro para la Investigación Cultural) http://www.kulturforschung.de/institutsprofil.html	Durante más de 40 años, el Centro para la Investigación Cultural (ZfKf) ha desarrollado actividades interdisciplinarias, con base en la investigación empírica, generando documentación y asesoramiento en los diversos campos de práctica y política de la cultura, la educación y los medios de comunicación de manera independiente.
4.	Argentina	Observatorio Cultural con orientación Bibliotecológica y Promoción de la Lectura http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/bibliotecas/dglibro/observatorio/	Centro de investigación que releva conductas y prácticas culturales de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires, lo que permite la planificación de políticas públicas sobre Promoción de la Lectura con sólidas bases de información.
5.	Argentina	Observatorio Cultural, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires http://web.econ.uba.ar/WAppFCE01/CrudBoxContainer01?Function=getXhtml&BoxContainerPOID=2342	El Observatorio Cultural es un centro de investigación especializado perteneciente a la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires. Su misión principal es contribuir a la profesionalización del ámbito cultural mediante la promoción de la investigación, el desarrollo de estudios disciplinares, programas de formación y actualización permanente y esquemas de asistencia técnica, destinados a legitimar y fortalecer el campo de la administración y la gestión del sector cultural y creativo.

6.	Argentina	<p>Observatorio Iberoamericano de Cultura y Desarrollo</p> <p>http://www.oibcult.org/web/? Observatorio Iberoamericano de</p>	<p>Observatorio Iberoamericano de Cultura (OIBC), una plataforma compartida de difusión e intercambio de información cultural para el sector cultural de los países de la región. El proyecto está coordinado por la OEI, la colaboración de la Secretaría de Cultura de Argentina y cuenta para su desarrollo con la participación e implicación de los ministerios y secretarías de Cultura de los países iberoamericanos, así como de los diversos sistemas subregionales de información estadística existentes (SIC-SUR, CAN, SICA). La tarea del OIBC consiste en contribuir a la definición de metodologías coordinadas entre los países sobre información cultural e indicadores de interés común y el apoyo al proceso de elaboración de Cuentas satélites en Cultura (CSC). Ello supone disponer de un espacio permanente de actualización y mejora de esta información como base para la formulación de políticas públicas y la actuación articulada de sectores implicados en la economía creativa.</p>
7.	Argentina	<p>Observatorio de Industrias Culturales (OIC)</p> <p>http://desarrollocultural.net/experiencias/argentina/observatorio-de-industrias-culturales-de-buenos-aires-oic</p> <p>Contacto: observatorio cultural@buenosaires.gov.ar</p>	<p>El OIC se dedica a la obtención, procesamiento y elaboración de información cuantitativa y cualitativa sobre las industrias culturales. Es un órgano adscrito a la Dirección General de Industrias Creativas de la Subsecretaría de Inversiones del Ministerio de Desarrollo Económico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Argentina). Tiene como propósito contribuir al conocimiento y desarrollo del sector cultural, para lo cual ha centrado su esfuerzo en medir y analizar el impacto económico y social de las industrias culturales, mapear los grados de concentración y diversidad cultural, y contribuir a la visualización del sector cultural como articulador del ámbito público y privado.</p>
8.	Argentina	<p>Observatorio de Industrias Creativas</p> <p>http://observatorioic.blogspot.com.es</p> <p>Contacto: observatorioind-creativas@gmail.com</p>	<p>El Observatorio de Industrias Creativas es una unidad de estudios completamente dedicada a la obtención, elaboración y difusión de información cuantitativa y cualitativa sobre las industrias creativas locales. Además de elaborar índices específicos y procesar datos estadísticos, publica el Anuario de Industrias Creativas, con información sobre valor agregado, empleo, exportaciones, producción, consumo y contenidos para el conjunto de los sectores y sus subsectores creativos.</p>

9.	Argentina	<p>Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA)</p> <p>http://sinca.cultura.gov.ar/index.php</p>	<p>La Secretaría de Cultura de la Argentina ha desarrollado un sistema integrado de información cultural de alcance nacional y federal. Dicho sistema está compuesto de cuatro proyectos de relevamiento, medición y procesamiento de la información cultural: la generación continua de Estadísticas Culturales, la producción de un Mapa Cultural de la Argentina, el relevamiento de diferentes aspectos de la Gestión Pública en Cultura y la construcción de un Centro de Documentación sobre economía cultural. Se entiende que para poder evaluar y planificar políticas públicas eficaces y eficientes, es necesario contar con un conocimiento exhaustivo y riguroso sobre la realidad cultural del país. En tal sentido el SInCA conforma una herramienta indispensable para el diseño e implementación de políticas públicas de fuerte impacto.</p>
10.	Bélgica	<p>ACP Cultural Observatory</p> <p>http://www.acpcultures.eu/?page=observatoire_culturel_ACP2&lang=uk</p>	<p>El ACP Cultural Observatory (Observatorio Cultural de África, Caribe y el Pacífico) está concebido como un proyecto piloto. Busca proporcionar apoyo a los países de ACP en relación a las tendencias emergentes y la actuación actual de las industrias culturales. A largo plazo, el observatorio pretende establecer marcos legales e institucionales, apoyar la implementación de políticas públicas y reforzar el conocimiento y capacidades para la toma de decisiones de los responsables políticos y los operadores de todos los países involucrados en el campo de la cultura.</p>
11.	Bélgica	<p>Observatoire des Politiques Culturelles, Federation Wallonie-Bruxelles</p> <p>http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/index.php?id=349</p>	<p>Los objetivos fundamentales del Observatorio de las Políticas públicas son: reunir toda clase de datos e información que permitan un mejor conocimiento de las características socioeconómicas de los ámbitos de la cultura en la Federación Wallonie-Bruxelles, así como los contenidos y los medios de las políticas que se desarrollan, contribuir a desarrollar las herramientas de análisis y evaluación de las políticas culturales y difundir ampliamente los contenidos y la historia de las políticas culturales desarrolladas en la Federación al igual que los resultados de los estudios e investigaciones referidas a estos ámbitos.</p>
12.	Brasil	<p>El Observatorio de Economía Creativa de Brasil (OBEC)</p> <p>http://www.cultura.gov.br/economiacriativa/</p>	<p>Fue instituido por la Secretaría de Economía Creativa del Ministerio de Cultura de Brasil en el año 2012 como instancia responsable de la producción y difusión de investigaciones, datos e información sobre la economía creativa brasileña.</p>
13.	Brasil	<p>Sistema Nacional de Informaciones e Indicadores Culturales (SNIIC)</p> <p>http://cultura.digital.br/sniic/</p>	<p>Nace con el objetivo de convertirse en un banco de datos sobre el sector cultural brasileño, que promueva el gobierno activo y la transparencia en la gestión del gobierno, a través del modelo de “datos abiertos”.</p>

14.	Brasil	<p>Observatorio de Diversidad Cultural</p> <p>http://observatoriodadiversidade.org.br/site/</p>	<p>Organización no gubernamental que desarrolla programas de actuación en colaboración entre los gestores culturales, artistas, educadores artísticos, culturales e investigadores. El objetivo es producir información y conocimiento, generar experiencias y experimentos, trabajando en los desafíos de la protección y promoción de la diversidad cultural. La ODC busca construir habilidades de enseñanza, culturales y de gestión, fomentar y realizar investigaciones y prácticas innovadoras al tiempo que proporciona experiencias de mediación en el ámbito de la diversidad cultural - entendida como un elemento estructurador de las identidades colectivas abiertas al diálogo y el respeto mutuo.</p>
15.	Canadá	<p>Observatoire de la Culture et des Communications du Québec (OCCQ)</p> <p>http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/index_an.html</p>	<p>La misión del Observatorio de la Cultura y las Comunicaciones de Québec (Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ) es producir y difundir estadísticas públicas sobre actividades culturales y de comunicación en Québec en respuesta a las necesidades reales de los agentes del sector, investigadores y todas las personas interesadas en el campo de la cultura y la comunicación, así como la transferencia de conocimiento para la toma de decisiones, promueve la colaboración entre investigadores y centros de investigación, mantiene un sistema integral de estadísticas en el campo de la cultura y la comunicación y promueve el intercambio entre centros y personas que producen estadísticas en el campo. El OCCQ ofrece estadísticas sobre ventas de libros y música grabada, audiencias para artes escénicas, visitas a museos y espectadores en salas de cine, inversión del gobierno en cultura, compras de obras de arte, librerías, empleo en las industrias culturales, etc. El OCCQ también lleva a cabo estudios estadísticos en diversos tópicos tales como economía de la cultura, empresas culturales y organizaciones y empleo en las artes, entre otros.</p>
16.	Chile	<p>Observatorio de Políticas Culturales (OPC)</p> <p>http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/OPC/</p>	<p>EL OPC tiene como misión profundizar el conocimiento del sector cultural chileno y contribuir al estudio de las políticas culturales. Busca potenciar el debate público sobre las políticas culturales y aportar al mejoramiento de la oferta formativa en gestión cultural.</p> <p>EL OPC es un espacio de investigación, análisis, formación y debate del sector cultural. El OPC nace en alianza con la Universidad de Chile y es apoyado por la Embajada de Francia y la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Además cuenta con el patrocinio de la UNESCO.</p>

17.	Chile	<p>Observatorio Cultural, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes</p> <p>http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural/</p>	<p>La Sección Observatorio Cultural del Departamento de Estudios del Consejo de la Cultura es la responsable de instalar mecanismos de análisis y reflexión regulares sobre la base de fuentes de información disponibles acerca de las culturas de nuestro país, aportando espacios para comprender el desarrollo del campo cultural en sus diversos ámbitos. La Sección desarrolla y asesora la elaboración de estudios orientados al conocimiento de la cultura y a apoyar la toma de decisiones del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, establece mecanismos de apoyo a la investigación en materias culturales y difunde la información producida por medio de la publicación mensual Observatorio Cultural.</p>
18.	Colombia	<p>Sistema Nacional de Información Cultural de Colombia (SINIC)</p> <p>http://www.sinic.gov.co/SINIC/</p>	<p>La misión del SINIC es ser el instrumento integrador de la información del sector cultural, generada por los agentes, redes y sistemas, mediante su procesamiento, consolidación, interpretación, análisis y difusión, para apoyar los procesos de toma de decisiones en materia cultural en los diferentes niveles de la administración pública.</p>
19.	Colombia	<p>Observatorio sobre Desarrollo Humano</p> <p>http://www.fuac.edu.co/?mod=12</p>	<p>Tiene como objetivo realizar observación científica permanente sobre el comportamiento de los aspectos económicos, sociales, técnicos y políticos que se consideran determinantes del desarrollo humano en Colombia, con la independencia y espíritu crítico que caracteriza a la Universidad Autónoma de Colombia. Es una unidad dependiente de la Rectoría y correspondiente al área de proyección social. Su propósito es la búsqueda de un «panorama» que integre distintas disciplinas científicas y la dimensión múltiple del desarrollo humano.</p>
20.	Colombia	<p>Observatorio de Cultura y Economía de Colombia</p> <p>http://cultura.yeconomia.org/</p>	<p>Es un espacio para compartir y generar conocimiento del sector cultural en Colombia. Tiene por objeto generar, diseñar y difundir información e instrumentos de análisis que les permita a los actores públicos y privados del sector cultural tomar mejores decisiones en el ejercicio de sus actividades, que conlleven a mejorar la competitividad de las industrias culturales y a facilitar el acceso a los bienes y servicios producidos por las mismas.</p>
21.	Colombia	<p>Observatorio de Patrimonio Cultural</p> <p>http://www.icanh.gov.co/grupos_investigacion/antropologia_social/observatorio_patrimonio_cultural_1201</p>	<p>El Observatorio de Patrimonio Cultural MIA (Material, Inmaterial y Arqueológico) es una línea de investigación que realiza análisis críticos de los procesos sociales, políticos y económicos, promovidos en la instrumentalización del discurso del patrimonio cultural, al tiempo que produce conceptos científicos, propicia espacios de discusión sobre la política cultural en Colombia. Lo anterior se da desde una perspectiva transdisciplinaria en la cual la antropología, los estudios culturales y la historia juegan un papel fundamental, al evidenciar las relaciones entre cultura, política y economía subyacentes a dichos procesos.</p> <p>Es una iniciativa del Instituto Colombiano de Antropología e Historia en asociación con la Fundación Erigaie.</p>

22.	Colombia	Observatorio de Culturas, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/acecade.html	El Observatorio de Culturas se consolidó como una oficina especializada en la recopilación de datos suministrados por la ciudadanía y los públicos asistentes a la oferta cultural, recreativa y deportiva del distrito. Asimismo, se consolidó el análisis de información y su difusión a las localidades y sectores en boletines temáticos. En la actualidad, pretende avanzar sobre la generación de conocimiento en los temas culturales de la ciudad. Para ello se priorizarán los procesos investigativos que tienen como objeto apoyar el diseño, formulación y seguimiento de los programas, proyectos y actividades que se articulan en el Plan de Desarrollo de la Bogotá Humana. Realiza, cada dos años, una vigorosa encuesta de ciudad, denominada Encuesta Bienal de Culturas, que da cuenta de las transformaciones culturales de los habitantes de Bogotá.
23.	Colombia	Observatorio del Caribe Colombiano http://www.ocaribe.org/cultura.php?la=es	Es un centro de pensamiento e investigación que se dedica al estudio, la reflexión y la divulgación del conocimiento sobre la realidad del Caribe colombiano. Busca ampliar y fortalecer la capacidad regional de estudios y generación de conocimientos en el Caribe colombiano para el análisis de la situación presente y para la formulación de propuestas de desarrollo social y económico, basadas en el uso de la ciencia y la tecnología.
24.	Colombia	Observatorio Iberoamericano del Derecho de Autor (ODAI) http://odai.org/	El ODAI busca monitorear la realidad jurídica y el impacto económico del derecho de autor y los derechos conexos en Iberoamérica, con el fin de apoyar los procesos de formulación, ejecución y evaluación de políticas públicas sobre esta materia. El ODAI promueve el fortalecimiento de los bienes y servicios culturales iberoamericanos a partir de la vinculación del sector público y el privado y así poder impulsar espacios de deliberación y articulación entre todos los actores de las Industrias Protegidas por el Derecho de Autor (IPDA). Promotores: Unesco, SGAE y actores regionales. Mapa Iberoamericano de Estadísticas.
25.	Costa Rica	Sistema de Información Cultural (SIC) http://si.cultura.cr/	El Sistema de Información Cultural del Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica ofrece estadísticas e indicadores culturales del país, así como información, comunicados y noticias sobre el quehacer de la cultura en el territorio.
26.	Croacia	Culturelink http://www.culturelink.org/network/index.html	Culturelink, la Red de Redes para la Investigación y la Cooperación en Desarrollo Cultural fue establecido por UNESCO en 1989. Durante la última década, Culturelink se ha convertido en una fuente significativa de información sobre las tendencias globales en investigación y desarrollo cultural. La Red ha servido principalmente como plataforma para la investigación en el campo del desarrollo cultural, políticas culturales y la cooperación internacional.

27.	Ecuador	<p>Observatorio Ecuatoriano de Gestión y Políticas Culturales</p> <p>http://oegpc.flacsoandes.org</p>	<p>Nace con el objetivo de hacer un seguimiento y una evaluación del campo de la gestión cultural y del ejercicio de los derechos culturales en el país y busca hacer un seguimiento a la aplicación de la legislación vigente en cuanto al ejercicio de los derechos culturales en el Ecuador, elaborar y difundir un informe anual sobre el ejercicio de los derechos culturales en el país, asesorar a los organismos públicos e instituciones que lo soliciten, desarrollar las capacidades del sector cultural, organizar espacios de reflexión y diálogo intercultural y ser un repositorio de información clave sobre gestión y derechos culturales.</p>
28.	España	<p>Fundación Interarts - Observatorio Europeo de Políticas Culturales Regionales y Urbanas</p> <p>http://www.interarts.net/es/interarts.php</p>	<p>Agencia de cooperación cultural internacional con sede en Barcelona. Fundada en 1995, INTERARTS es una agencia privada con proyección internacional dedicada a apoyar el diseño de políticas culturales, contribuir a los procesos de desarrollo desde el sector cultural y facilitar la transferencia de conocimientos e información en el campo de la cultura. Sus principales áreas de actividad son las políticas culturales y la cooperación cultural. Actualmente están presentes en campos innovadores como los relativos a derechos culturales y economía creativa y cultural.</p>
29.	España	<p>Kulturaren Euskal Behatokia (Observatorio Vasco de la Cultura)</p> <p>http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-19130/es/</p>	<p>El Observatorio Vasco de la Cultura nace para situar a la cultura como elemento central del desarrollo social y económico, con la misión de llenar con rigor el vacío informativo en el ámbito cultural, en consonancia con el Plan Vasco de la Cultura del que forma parte. El ámbito de actuación del Observatorio se centra en las áreas tradicionales de la cultura: patrimonio cultural, creación y expresión artística, industrias y ámbitos transversales. Como resultado de su actividad, el Observatorio debe ofrecer a instituciones, sectores culturales, comunidad científica y la ciudadanía en general, información útil a través de distintos productos y servicios como publicaciones investigaciones estadísticas, organización de grupos de trabajo y jornadas etc.</p>
30.	España	<p>Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya</p> <p>http://observatorioatalaya.es/es/que-es-el-observatorio-atalaya/</p>	<p>El trabajo del Observatorio está coordinado por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz y centra sus estudios en proyectos e investigaciones de la región Andaluza. Pretende, desde la base de un trabajo en red de todas las Universidades andaluzas, poner en marcha acciones innovadoras que den valor tanto a las programaciones ya existentes como a las futuras, dotar de herramientas de información y evaluación fiables y científicas que mejoren el quehacer diario y, sobre todo, dar a conocer a la sociedad la situación del sector cultural. El proyecto de trabajo en red de las Universidades Andaluzas en materia de extensión universitaria inició a finales del 2005 y es el primero del ámbito universitario español que surge con pretensión autonómica.</p>

31.	España	<p>Observatorio de Cultura y Comunicación de la Fundación Alternativas</p> <p>http://www.falter natives.org/occ-fa/que-es-el-occ-fa</p>	<p>El Observatorio de Cultura y Comunicación es un centro de estudios, debate y propuestas sobre las transformaciones actuales de la cultura y la comunicación, y de las políticas públicas que atañen a ambos campos. Una perspectiva independiente, analítica, crítica y abierta a enfoques innovadores pretende ser su seña de identidad que busca analizar los nuevos fenómenos y tendencias de las prácticas culturales, y de los modelos de comunicación en una economía global, al mismo tiempo que proponer cambios e innovaciones en las políticas culturales y de comunicación públicas de España y de Europa a partir de un análisis crítico, facilitar la transferencia de conocimiento e innovación con los ámbitos de la cultura y la comunicación, favorecer los procesos de cooperación cultural con los agentes que actúan en dichos ámbitos y mediar con independencia, desde un enfoque multidisciplinar y progresista, entre los ciudadanos, los decisores de políticas públicas, creadores, artistas, productores y otros agentes culturales, para contribuir al desarrollo de los sectores de la cultura y la comunicación.</p>
32.	España	<p>Observatorio Iberoamericano de Asia-Pacífico</p> <p>http://www.iberasia.org/</p>	<p>El objetivo principal del Observatorio es facilitar el conocimiento de Asia Pacífico en las 22 naciones que componen la Conferencia Iberoamericana, para contribuir a estrechar las relaciones económicas, empresariales, académicas, culturales y la cooperación entre las dos zonas. Para ello, el proyecto ofrece información actual y práctica sobre los diversos ámbitos de interés para esas relaciones. Se trata de un proyecto abierto al intercambio fluido de información, de ideas y de experiencias relacionadas con su línea de contenidos. Desde Casa Asia invitamos a los usuarios a enviar información o hacer comentarios a los miembros del equipo, para así enriquecer la información que ofrecemos tanto a través de esta página como del boletín electrónico.</p>
33.	España	<p>Monitors of Culture, Instituto de Estudios de Ocio, Universidad de Deusto</p> <p>http://www.monitorsofculture.deusto.es/</p>	<p>“Monitors of Culture” es una iniciativa de ENCATC y busca incidir en el rol de los observatorios culturales en el futuro en Europa. Es una iniciativa surgida del Grupo de Trabajo de Cultural Observatories and Information and Knowledge, establecido en 2007 por ENCATC, European Network of Cultural Administration and Training Centres. El grupo pretende establecer una plataforma para la discusión y el intercambio de prácticas exitosas para el mejoramiento del diseño y evaluación de la políticas culturales en Europa.</p>
34.	España	<p>Centre d'Estudis i Recursos Culturals</p> <p>http://www.diba.cat/web/cerc/default</p>	<p>Centro provincial de la Diputación de Barcelona dedicado a la cooperación con los municipios en todo lo relativo a la formación, información y asesoramiento en materia de política y gestión cultural.</p>

35.	España	<p>Baròmetre de la comunicació i la cultura</p> <p>http://www.fundacc.org/fundacc/ca/barometre/descripcio.html</p>	Entidad que estudia las audiencias de los medios de comunicación y los consumos culturales en el ámbito de la lengua catalana, iniciativa de la Fundació Audiències de la Comunicació i la Cultura con sede en Barcelona.
36.	España	<p>Observatorio de la Cultura de Zaragoza</p> <p>https://www.zaragoza.es/ciudad/cultura/observatorio/</p>	Este observatorio es un servicio público municipal que depende del Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza. Su misión es facilitar y orientar el diseño de políticas culturales y potenciar el desarrollo de Zaragoza en el ámbito cultural. Supone un instrumento de análisis de las variables culturales de la ciudad, como punto de partida para la toma de decisiones de la administración, y es también un servicio público para facilitar el trabajo de los agentes culturales y dar mejor respuesta a las necesidades de los ciudadanos. Además, dotará de dimensión europea a las políticas culturales locales a través del intercambio de información a nivel internacional.
37.	España	<p>Observatorio de Industrias Culturales de Andalucía</p> <p>http://www.industriasculturalesdeandalucia.es/</p>	El observatorio es un proyecto impulsado por la Asociación de Industrias Culturales de Andalucía -ICAN- que tiene por objetivo convertirse en un referente de conocimiento y dinamización de las industrias creativas en la Comunidad Autónoma de Andalucía por medio de sondear sondea el estado de la investigación y la innovación en desarrollo y cultura en Andalucía y a nivel internacional.
38.	España	<p>OIKÓS - Observatorio Andaluz para la Economía de la Cultura y el Desarrollo</p> <p>http://www.oikos.org.es/inicio.htm</p>	Asociación constituida en 2001, integrada por profesionales que promueven un foro abierto a la expresión de las ideas, la participación y la creatividad, como contribución independiente al progreso de Andalucía. Se concibe como instrumento para el conocimiento, enfocado al análisis de tendencias. Para ello, selecciona datos, vincula disciplinas, reconoce experiencias y elabora información significativa e inédita para ponerla al servicio de la toma de decisiones de los gestores culturales, las instancias públicas y los investigadores. Observa desde la realidad andaluza pero conectada con otros espacios, procurando la comparación, el contraste y la cooperación en proyectos que crecen y fortalezcan vínculos regionales y transnacionales.

39.	EE.UU	<p>Cultural Observatory at University of Harvard</p> <p>http://www.culturomics.org/cultural-observatory-at-harvard</p>	<p>El Observatorio Cultural de la Universidad de Harvard (Cultural Observatory at Harvard) trabaja en hacer posible el estudio cuantitativo de las culturas humanas en las diferentes sociedades y diferentes épocas. Este trabajo lo realizan de tres formas: creando datos masivos relevantes a las culturas humanas, utilizando estos datos con capacidad para generar nuevos modelos de análisis y desarrollando herramientas que permitan a los investigadores y público en general el acceso y utilización de estos datos. Este observatorio se ubica en Harvard's Laboratory-at-Large.</p>
40.	Francia	<p>Culture - WatchEurope: Cultural Governance Observatory</p> <p>http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/cwe/default_EN.asp?</p>	<p>Iniciativa del Consejo de Europa, CultureWatchEurope (CWE) promueve la cultura como «el alma de la democracia», a través de ofrecer una mirada innovadora y fundamentada de la cultura, el patrimonio y el desarrollo de los medios en Europa. CultureWatchEurope enriquece las herramientas informativas de la organización, sus programas y metodologías a través de la vinculación con la sociedad civil. Entre sus acciones se encuentran: generar y revisar estándares de políticas en áreas que conciernen a los gobiernos y la sociedad, proporcionar información en línea para la comparación de logros entre gobiernos, contribuir al análisis prospectivo y ofrecer una plataforma para el intercambio creativo y el debate político sobre temas clave entre gobiernos, profesionales de la cultura y la sociedad en general.</p>
41.	Francia	<p>Département des études de la prospective et des statistiques (DEPS)</p> <p>http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques</p>	<p>Fundado en 1963, DEPS es uno de los primeros servicios de estadísticas, investigación y planificación para la cultura y la comunicación en Europa. Desde entonces, el departamento continúa realizando investigaciones socioeconómicas sobre cultura y desarrollando estadísticas culturales especializadas, trabajando en estrecha vinculación con el Instituto Nacional de Estadística y Estudios Económicos (Institut national de la statistique et des études, INSEE) y también con Eurostat y UNESCO. El DEPS ha desarrollado el conocimiento sobre estadísticas en la esfera cultural y está comprometido con apoyar la iniciativa de establecer bases de datos que ofrezcan información consistente y comparable, tanto en Europa como a nivel internacional como herramienta invaluable para el diseño de políticas culturales nacionales.</p>
42.	Francia	<p>EUROMEDIN-CULTURE Observatoire Culturel</p> <p>http://euromedinculture.org/index.php?option=com_content&view=article&id=179&Itemid=773&lang=en</p>	<p>El trabajo en red es el intermediario entre los ciudadanos de Europa y el Mediterráneo para la consulta, organizada en forma de debates públicos y encuestas. La discusión gira en torno al papel de la cultura en las diferentes políticas. El EUROMEDINCULTURE Network, basado en la información obtenida en las encuestas a los ciudadanos y el análisis de ideas y propuestas ofrece herramientas para la toma de decisiones. La opinión de miles de ciudadanos se trasladada en forma de recomendaciones que a su vez, se transfiere a las instituciones públicas para la revisión de sus políticas culturales.</p>

43.	Francia	<p>European Audio-visual Observatory (Observatorio Audiovisual Europeo)</p> <p>http://www.obs.coe.int/</p>	<p>La Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión Europea, crea en 1992 el Observatorio Audiovisual Europeo (OAE) como un organismo de servicio público dedicado a la investigación. Con sede en Estrasburgo (Francia), el OAE está compuesto por los 39 estados miembros de la Unión Europea. Su función principal es la creación de información útil para el sector audiovisual, que identifica como uno de las áreas de mayor crecimiento de la economía europea, liderando el mercado por encima de otras ramas. En específico, el observatorio concentra su interés en el campo del cine, la televisión, el video/DVD y los nuevos medios, realizando estudios sobre legislación, producción, finanzas y estadísticas de mercado. Según enuncia, su desafío más importante es brindar a los expertos del sector información confiable, comparable y actualizada. De esta manera, espera poder superar ciertas dificultades de integración dadas tanto por las barreras culturales nacionales, como por el tamaño y la diversidad que posee el sector en Europa. El financiamiento del observatorio es obtenido en parte por la contribución directa de sus miembros y en parte por la venta de sus productos (investigaciones) y servicios.</p>
44.	Francia	<p>Observatoire des Mutations des Industries Culturelles</p> <p>http://www.observe-omic.org</p>	<p>Alianza entre varias universidades francesas para el estudio y el seguimiento de los diversos cambios que se producen en las industrias culturales y creativas contemporáneas.</p>
45.	Francia	<p>Observatoire des Politiques Culturelles, Grenoble.</p> <p>http://www.observe-omc.net/#home</p>	<p>Creado en 1989 por el Ministerio de Cultura francés, la Universidad Pierre Mendès, EL IEPO, CERAT Y el Centro de investigación del CNRS de Francia. El Observatorio de políticas culturales de Grenoble es un organismo de nivel nacional que trabaja en la articulación entre la innovación artística y cultural, la evolución de la sociedad y de las políticas públicas a nivel territorial. Realiza estudios y reuniones, formación continua y difusión de la información. El Observatorio de políticas culturales ejerce un papel esclarecedor para un amplio círculo de profesionales de las artes, de la cultura, de expertos y de responsables políticos.</p>
46.	Francia	<p>Observatoire régional de la Culture d'Aquitaine</p> <p>http://aquitaine.fr/politiques-regionales/culture/observe-omc-regional-de-la-culture.html</p>	<p>Los objetivos de este observatorio regional de Aquitania (Francia) son:</p> <p>Mejorar el conocimiento del sector de la cultura, facilitar la evaluación de las políticas culturales públicas y ayudar a la toma de decisiones políticas.</p>

47.	Holanda	<p>LabforCulture - Observatory of European Cultural Cooperation</p> <p>http://www.labforculture.org/es/content/view/full/2</p>	<p>La plataforma de networking para informarse sobre las artes y la cultura en Europa. Conectándole por encima de las fronteras. Trabaja con y para artistas, organizaciones y redes culturales y artísticas, profesionales de la cultura y personas de 50 países europeos, al mismo tiempo que ofrece una plataforma para la cooperación cultural entre Europa y el resto del mundo. Su objetivo es garantizar que todos los que trabajan en el ámbito de la colaboración cultural tengan acceso a una información continuamente actualizada, así como animar al sector cultural a ser más experimental con las tecnologías en línea.</p>
48.	Hungría	<p>Regional Observatory on Financing Culture in East-Central Europe (Budapest Observatory)</p> <p>http://www.budobs.org/</p>	<p>El Observatorio del Budapest engloba cerca de 20 Estados ubicados en torno al Mar Báltico y al Adriático y fue creado con el ánimo de acercar las posturas existentes entre la amplia literatura relativa a la drástica transformación del financiamiento cultural en la región y la realidad. Su objetivo es facilitar la investigación, acopiar y suministrar información sobre sus ámbitos de acción y establecer contactos en áreas vinculadas con la financiación de la cultura, la política y la legislación cultural y la estadística.</p>
49.	Inglaterra	<p>EUCLID</p> <p>http://www.euclid.info/</p>	<p>EUCLID provee un servicio de información internacional para las artes y el sector cultural en general. Tiene más de 3000 suscriptores. Realiza regularmente seminarios sobre temas culturales europeos y organiza conferencias sobre cultura, artes y empleo. También elabora proyectos de investigación y evaluación y suministra un servicio de información y asesoría en el contexto internacional y europeo. Ha realizado proyectos de investigación y evaluación para la Comisión Europea, el Consejo de Europa y otras organizaciones europeas.</p>
50.	Italia	<p>Osservatorio Culturale del Piemonte</p> <p>http://www.ocp.piemonte.it/</p>	<p>El Observatorio nace en el año 1998 con el objetivo de crear una base informativa sobre el sector cultural regional y coordinar mejores las relaciones con otros sectores sociales y económicos. Tiene como objetivo sistematizar la información de las principales variables del sector cultural y ofrece elementos de valoración para conocer las tendencias e influencias internacionales.</p>
51.	Italia	<p>Osservatorio dello Spettacolo</p> <p>http://cultura.regione.emilia-romagna.it/osservatoriospettacolo</p>	<p>El Observatorio del espectáculo realiza estudios, análisis estadísticos, reflexión y actividades de monitorización sobre los problemas del espectáculo. Sus principales actividades son: recoger y actualizar todos los datos y las noticias relativas al desarrollo del espectáculo, en sus distintas formas, en Italia o en el extranjero; adquirir todos los elementos de conocimiento sobre el gasto anual total en Italia, incluida la de las regiones y de las entidades locales, y en el exterior, destinada al apoyo y la reactivación del espectáculo; elaborar documentos de recogida y análisis de datos y noticias, que permitan identificar líneas de tendencia del espectáculo en su conjunto y de los distintos sectores de éste sobre los mercados nacionales e internacionales, y preparar un informe analítico de utilización del fondo único para el espectáculo, así como las tendencias totales del espectáculo para presentar cada año al Parlamento.</p>

52.	México	<p>Observatorio de Políticas Culturales (Universidad de Veracruz)</p> <p>http://www.uv.mx/opc/</p>	<p>Observatorio de la Facultad de Antropología de la UV (OPC-FAUV) es un espacio de convergencia de reflexiones, diagnóstico y propuestas de intervención en de las políticas culturales. Su importancia radica en la sistematización del conocimiento producido y objetivado desde los diversos ámbitos de la cultura, así como las formas de recepción e intercambio de este conocimiento. También el generar un espacio de convergencia y posible crecimiento de redes entre sujetos con acciones e intereses afines. Lo que define a este observatorio es que parte de las actividades cotidianas de construcción de conocimiento de las facultades, para conocer el panorama de gestión y vinculación real de la UV con las comunidades del estado y del país.</p>
53.	México	<p>Sistema de Información Cultural (SIC)</p> <p>http://sic.conaculta.gob.mx/</p>	<p>El SIC del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México es un inventario de instituciones, infraestructura, bienes y servicios culturales. Integra información generada por distintas áreas del CONACULTA y por los organismos de cultura de los estados, a través de un sistema que operara bajo una estructura descentralizada, no sólo en lo que se refiere a la alimentación de la información, sino también a su consulta y a la definición misma de su contenido. El SIC no es un observatorio como tal, sin embargo tiene una función parecida, la de promover el intercambio de información y la de informar la toma de decisiones en el ámbito de política cultural del país.</p>
54.	México	<p>Observatorio de Políticas Culturales UACM</p> <p>https://es-es.facebook.com/pag es/Observatorio-de-pol%C3%ADticas-culturales-UACM/112664368825272</p>	<p>Genera información y conocimiento que permite incidir en la toma de decisiones y en el análisis de las políticas culturales de la Ciudad de México a través de la investigación y la reflexión crítica.</p>
55.	México	<p>Observatorio Cultural de Michoacán</p> <p>http://observatorioculturaldemichoacan.gob.mx</p>	<p>En Michoacán, el observatorio busca destacar el potencial de la cultura como factor de integración social, como detonador del desarrollo económico, como coadyuvante en la conformación de tejido social y como medio para atraer a los sectores de producción cultural y artística. Para ello realiza estudios sobre las relaciones entre los diferentes actores del sector cultural; a través de monitorear, reflexionar, impulsar acuerdos y generar recomendaciones de utilidad para la política y la gestión en ese ámbito.</p>

56.	Mozambique	OCPA – Observa- tory of Cultural Policies in Africa http://www.ocpa.net.org/	Organización no gubernamental, independiente que reúne a los países del continente africano con el fin de alentar el desarrollo de las políticas culturales nacionales y desarrollar estrategias de desarrollo, a través de la promoción de información, intercambio, investigación y cooperación técnica a nivel regional e internacional.
57.	Perú	Culturaperu http://cultura.peru.org	Culturaperu tiene por objetivo crear un sistema de información cultural que permita visibilizar a los diversos agentes culturales en el Perú así como sus iniciativas y proyectos. El proyecto busca consolidar una plataforma digital que sirva como directorio y mapa de las asociaciones y empresas culturales relacionadas a la cultura, permitiendo la comunicación entre estas, así como el intercambio de información entre los agentes culturales.
58.	Portugal	Observatório das Atividades Cul- turais (Observato- rio de Actividades Culturales) http://www.oac.pt/	Fundado en 1996, este observatorio es una asociación no lucrativa que trabaja con apoyo de Ministerio de Cultura de Portugal, el Instituto de Ciencias Sociales de la Universidad de Lisboa y el Instituto Nacional de Estadística. Su objetivo principal es producir y difundir información, de manera sistemática y regular, sobre tendencias actuales en el campo de las actividades culturales con énfasis en estudios de audiencias, eventos culturales y su impacto, políticas culturales, agentes culturales, así como estudios sobre las instituciones culturales.

Fuentes:

Sitios web de los observatorios

Revista Digital de Gestión Cultural. <http://www.gestioncultural.org.mx/observatorios-culturales.html>

Portal Iberoamericano de Gestión Cultural.

http://www.gestioncultural.org/centros_investigacion.php?pg=15

International Federation of Arts Councils and Culture Agencies (IFACCA):

<http://www.ifacca.org/>

TEMAS



MÚSICA, INDUSTRIA Y PROMOCIÓN: ¿CÓMO HA CAMBIADO EL MARKETING MUSICAL?

David Andrés Martín

AUTORES/AUTHORS:

David Andrés Martín

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Coordinador de Rock N Magic / Velvet Factory

TÍTULO/TITLE:

Música, industria y promoción: ¿cómo ha cambiado el *marketing* musical?

Music, industry and promotion: how has music marketing changed?

CORREO-E/E-MAIL:

promo@rocknmagic.com

RESUMEN/ABSTRACT:

El autor se interroga desde su experiencia y perspectiva como gestor en la industria musical, sobre las estrategias de *marketing* a desarrollar ante la entrada en juego de nuevos canales de difusión de los productos musicales, valorando su impacto y proponiendo alternativas a un modelo ya obsoleto de comercialización de los productos musicales.

Based on his experience and perspective as a manager in the music industry, the author ponders over the marketing strategies to employ in response to the emergence of new channels for disseminating music products, assessing their impact and proposing alternatives to the now obsolete model of music product marketing.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Industria musical, *marketing* musical.

Music industry; music marketing.

La historia reciente de la industria musical es la historia de un animal herido. El entorno donde se movía, su ecosistema, su medio de vida, su materia prima y los medios de los que depende su supervivencia han cambiado drásticamente de la noche a la mañana. De su capacidad de adaptación depende su supervivencia. Los hábitos de consumo del siglo XXI nada tienen que ver con aquel anticuado pasado que, por suerte o por desgracia, ya no va a volver. Estamos en un cambio de era donde los nuevos modelos de negocio no acaban ver la luz, mientras los viejos están heridos de muerte. Para conocer cómo funciona la promoción musical en la actualidad, es indispensable saber en qué ha cambiado el negocio musical. ¿Es la autoproducción una nueva forma de industria? ¿Qué papel cumplen las redes sociales? ¿Siguen siendo los medios de comunicación importantes?

La industria musical actual es la industria de las redes sociales, de los canales *streaming*, del mp3, de la muerte del CD como producto de consumo de masas. Mientras las nuevas generaciones intercambian archivos y canciones en sus nuevos y flamantes dispositivos móviles, la industria musical no logra monetizar la creciente demanda de cultura mientras es testigo de la caída en desgracia del soporte físico. A fin de cuentas, ¿qué chaval de 16 años va a querer comprarse el último LP del artista de turno en una tienda de discos si puede acceder a él por otras vías mucho más accesibles? Si nos ponemos en la piel del sector discográfico, por ejemplo, sería fácil pecar de fatalismo y caer en la trampa del victimismo. Sin embargo, los árboles no nos deben impedir ver el bosque. Lo cierto es que nunca en la historia ha habido tanta cultura al alcance de tanta gente. La red es una gran biblioteca interactiva donde cualquier usuario puede disponer de forma inmediata de un sinfín de contenidos culturales. Es ley de vida. El cambio en los hábitos de consumo es una realidad a la que el negocio musical, ese gran incomprendido, debe y quiere adaptarse día a día para sobrevivir.

En la industria musical contemporánea todo parece haber cambiado. Internet se ha convertido en la gran autopista donde circula todo tipo de información. Nuestros ordenadores y dispositivos móviles han sustituido a los viejos y obsoletos CD. Tan solo un puñado de nostálgicos reivindica aquellos viejos trastos que, al parecer, ocupaban tanto espacio; aunque también podemos afirmar que gracias a estos coleccionistas existe un pequeño pero respetable nuevo mercado de discos de vinilos. Mientras los grupos noveles –y no tan noveles– auto-producen sus discos y promocionan su trabajo a través de las redes sociales, el negocio discográfico intenta reinventarse ante el cambio de ciclo que ha supuesto la revolución digital.

En España, las cosas son muchísimo más complicadas si cabe. La incompreensión del público y la torpeza de un sector que gestiona su imagen y comunicación de forma desastrosa, hacen que todo este proceso esté lleno de baches en el camino. Porque, mientras las entidades de gestión aumentan ingresos a base de cobrar en peluquerías, bodas y eventos benéficos, va a seguir siendo imposible convencer al público general de que la música no puede sobrevivir como industria si todo es gratis. Por otra parte, la música en vivo, que durante la gran caída se convirtió en la última gran esperanza, ahora se ve incapaz de levantar el edificio en ruinas, herida de muerte por su tradicional dependencia de los ayuntamientos.

El día en el que la industria ganó la batalla (pero perdió la guerra)

Hace bien poco todo era diferente. A principios de la década de los noventa, el Instituto Fraunhofer de Alemania creó un novedoso sistema de compresión de audio digital que más adelante sería bautizado como MP3. Sus creadores, que no sabían muy bien qué hacer con el invento, intentaron vendérselo a una panda de peces gordos que por aquel entonces conocíamos como industria musical. La respuesta fue un contundente no. ¿Qué podían hacer con semejante cosa? Tenían claro que el MP3 nunca podría llegar a pintar nada en un mercado de masas. Al fin y al cabo, ellos tenían el mejor producto: unos jugosos y apetitosos discos en formato CD, con carátula y libreto. Suponemos que estos peces gordos fueron los mismos que se echaron las manos a la cabeza cuando, tres años después, un estudiante de la Universidad de North Eastern llamado Shawn Fanning diseñó un programa de intercambio de archivos *online* al que puso el nombre de Napster. Quizá ese es el momento donde podemos marcar el principio del fin de la industria tradicional, el punto de inflexión, el inicio de una nueva era.

Corría el año 2000 cuando las turbulencias empezaron a poner nerviosos a los más respetables ejecutivos de la industria musical. Los representantes de las discográficas más importantes celebraron una nueva reunión, esta vez con los accionistas de Napster. El asunto se les escapaba de las manos por momentos. La plataforma, que contaba por aquel entonces con 22 millones de usuarios, se había convertido en un todo poderoso canal de intercambio de archivos. El gran edificio de la industria musical tenía un gran agujero en el techo... y ese agujero se llamaba Napster.

Los usuarios de la plataforma eran, literalmente, el público objetivo del negocio musical. Pero la reunión terminó sin acuerdo. Las discográficas reclamaron un 90% de los beneficios ante las carcajadas de los dueños del portal. Fue entonces cuando la guerra contra Napster se declaró oficialmente, mientras el soporte físico tenía ya los días contados.

La persecución legal de la industria logró cerrar la plataforma y llevar ante los juzgados a una treintena de usuarios –se estima que Napster llegó a tener 90 millones de usuarios en sus momentos de máxima popularidad. Sin embargo, nunca lograron acabar con el intercambio de archivos. Napster había dado el golpe de gracia al negocio tradicional. Como bien reflejó David Fincher en su película *La Red Social* (2010), las discográficas ganaron el juicio, pero ¿quién es el listo que se atrevería a montar una tienda de discos en la actualidad?

La caja de Pandora quedó definitivamente abierta. A raíz del éxito de Napster, surgieron nuevos portales, nuevas vías, nuevos sistemas P2P. La música empezó a navegar libremente por el océano de la red de redes de un ordenador a otro. Y cuando por fin la industria musical se empezó a dar cuenta de que aquello era imparable, virar el transatlántico ya fue demasiado tarde. Hoy en día, aun se paga caro el error fatal de no haber visto el iceberg a tiempo.

Una larga caída en picado

«La crisis se produce cuando lo viejo no acaba de morir y cuando lo nuevo no acaba de nacer». Estas palabras de Bertolt Brecht encajan como anillo al dedo para describir el estado actual de aquello que llamamos industria musical. Ciertamente, los datos de la última década no son nada halagüeños. A partir del año 2001 se ha venido produciendo un descenso profundo y continuado en las ventas discográficas. En pocas palabras, nadie quiere comprarse un disco. Para un sector mayoritario del público, el soporte físico es un soporte obsoleto. Bien lo saben los propios fabricantes de tecnología. El CD forma ya parte del pasado. Curiosamente, esto es algo que la propia industria musical sospechaba ya desde el inicio de la crisis. Pero después de luchar desesperadamente por un modelo que compaginase ambos soportes (el físico y el virtual), de pronto se impone la dura realidad. Y es que los CD no caben en los reproductores portátiles, ni en las *tablets*, ni en los *smartphones*. Sólo algunos nostálgicos añoran el olor de sus libretos y sus carátulas. Por suerte para estos nostálgicos, los días de turbulencias han traído de vuelta a un viejo amigo llamado disco de vinilo.

Los cambios en los hábitos de consumo y el tráfico no consentido de música grabada, han golpeado con dureza el seno de la industria discográfica. Hablando metafóricamente, la casa está patas arriba, el barco se hunde, y la industria musical ha perdido el peso de antaño. En el caso de la industria musical española, la situación es muchísimo peor. En un país con seis millones de parados, la cultura es probablemente uno de los sectores más castigados. Pero la coyuntura económica actual es simplemente el último clavo en el ataúd después de más de una década de caída libre.

La industria discográfica hasta hace bien poco era la pieza principal y estructural del negocio musical. El apogeo de antaño ha acabado fulminantemente. El impacto de internet y de la telefonía móvil ha sido monumental. Ambos suponen un hito en la historia de las comunicaciones y, para qué engañarnos, un antes y un después en la historia de la humanidad, como ya lo fueron el nacimiento de la imprenta en el siglo XV o de la radio más recientemente. A estas alturas, volver a repetir cómo han cambiado los hábitos de consumo en los últimos 20 años supone una obviedad.

La venta de música en soporte físico hace tiempo que dejó de tener sentido para la práctica totalidad de los consumidores. Exceptuando un público coleccionista amante de los viejos formatos, por regla general la industria se centra actualmente en intentar sacar provecho de las nuevas tecnologías y el enorme tráfico que generan (legal e ilegal). Pero la monetización de la cultura en internet no es tarea fácil. Al fin y al cabo, los productores de contenidos son solo una parte de un gran entramado de intereses donde las compañías de telecomunicaciones tienen la última palabra.

La nueva era de la industria musical

En la industria musical del siglo XXI, como diría Diego A. Manrique, no hay puros habanos, ni peces gordos, ni secretarías despampanantes deambulando por los despachos. Aquello pasó a mejor vida. Si exageramos un poco podríamos decir que los antiguos tiburones del negocio ahora mendigan en las esquinas o, sencillamente, se tiran de los pelos al comprobar lo poco que se ha salvado de la ruina.

¿Y qué se ha salvado de la ruina? La respuesta es bien sencilla: casi nada. Ciertamente, resulta muy impopular apoyar las tesis de la industria musical. Pero en este caso, tenemos que darles la razón. Cuando las discográficas, normalmente dedicadas a vender discos, no venden ni una sola copia, terminan dejando el negocio discográfico. Así de simple. Y esto es lo que viene ocurriendo desde hace más de diez años, lo que supone despidos y la desaparición de un sector al completo. Todo cambio en los hábitos de consumo tiene consecuencias positivas y negativas.

La consecuencia de este proceso es clara. Las fronteras que delimitaban las funciones de compañías discográficas, promotoras, agencias de *management* y editoriales musicales se difuminan. En la actualidad proliferan empresas todo terreno que pueden abarcar distintos ámbitos: *management*, promoción de conciertos, gestión de derechos, comunicación y, por supuesto, producción musical... porque la música grabada es y seguirá siendo una pieza imprescindible en el negocio musical. Ni que decir tiene que estas nuevas empresas cuentan con personal cada vez más reducido.

Las actividades de las nuevas empresas musicales giran en torno a las principales fuentes de ingresos de la música en la actualidad: los conciertos y la gestión de derechos. La industria de la música española del siglo XXI es una industria basada en el directo cuyo principal apoyo promocional es la música grabada. La dinámica es sencilla: si los discos no se venden, no queda más remedio que intentar dar salida a los catálogos musicales en los circuitos de música en vivo y, por supuesto, intentar colaborar con marcas comerciales en busca de un beneficio común.

Una industria basada en la música en directo no sólo es posible, sino que es la que a duras penas sobrevive en la actualidad. Lo interesante del asunto es que la música en vivo se alimenta de música grabada. Lógicamente, las grabaciones musicales siguen siendo un contenido indispensable para comunicar y promocionar la música. Para que el público asista a un concierto, la música ha de ser grabada y promocionada. Y eso cuesta dinero. También en la era de las redes sociales, donde cualquier grupo tiene un blog, una página en *Facebook*, una cuenta en *Twitter* y un buen puñado de grabaciones caseras con un sonido cada vez más competente.

Y aquí tenemos algunos puntos clave. Gracias al abaratamiento de los costes de producción y el auge del *home studio*, la grabación musical es muchísimo más barata que hace unos años. En consecuencia, la red se ha convertido en un enorme océano lleno de música. Por otro lado, dado que los productores musicales tradicionales han abandonado el papel de mecenas, la inversión en música grabada recae ahora más que nunca en los propios músicos.

La autoproducción, una de las principales señas de identidad de la escena emergente contemporánea, ha irrumpido con fuerza entre los proyectos musicales más consolidados. No es sino otra forma más de industria. Al fin y al cabo, se trata de una cuestión de inversión de tiempo, dinero y esfuerzo. Los proyectos auto-gestionados están formados por artistas, músicos y autores que, ante la falta de apoyo de la industria tradicional, han optado por autofinanciarse. Son los propios artistas los que controlan todos los aspectos de su carrera: pagan las grabaciones, gestionan el *management*, realizan la promoción. Hacen una inversión. Son industria.

Gracias a este fenómeno, en la actualidad disponemos de más música que nunca al alcance de nuestra mano. Como dato negativo, el mercado está saturado hasta límites insospechados. No hay demanda para tanta oferta. Incluso si ignoramos aquel 90% de música grabada no apta para el consumo (es decir, aquellas grabaciones incapaces de pasar estándares mínimos de calidad), el océano de música sigue siendo inmenso.

Existe una cantidad enorme de canciones que esperan ser descubiertas por su público potencial. Por tanto, queramos o no, la inversión en producción y promoción sigue siendo el filtro más importante. Porque son aquellos grupos y solistas con mayores ingresos económicos los que más posibilidades tienen de acceder a mejores grabaciones, mejores profesionales especializados y mejores campañas de promoción. Por este motivo cuando una propuesta musical emergente empieza a funcionar, lo normal es que el grupo delegue funciones en terceros.

El gran océano musical de la red: cuando la oferta supera a la demanda

La red es hoy por hoy el primer escaparate de la escena musical. El entorno digital se ha convertido en el frente más importante dentro de la distribución musical y la puerta de acceso más cercana al público. Los consumidores de música no acuden a las tiendas de discos ni graban sus canciones en cintas de *cassette*; acuden a internet. Por eso en la actualidad, una obra musical debe estar disponible en las tiendas y plataformas virtuales para ser tenida en cuenta.

La distribución musical en la red puede ser considerada una tarea sencilla. No es difícil colocar un disco en canales como *Youtube*, *Spotify*, *iTunes*, *Deezer*, *Grooveshark* o *ReverbNation*.

Lo realmente difícil es que el público sepa que esa obra musical existe y, sobre todo, que quiera acceder a ella. El problema radica en que la cantidad de propuestas musicales existentes en la red es colosal. Hay una barbaridad de nuevos y viejos talentos que esperan hacerse un hueco en el panorama musical. ¿Puede el público asimilar tanta música? Sencillamente, no. Es imposible. Por esta razón la inversión en producción y la promoción musical son indispensables para ejercer de embudo. En un sector donde domina la abundancia, la publicidad es un requisito insalvable para llegar hasta tu público.

¿En qué consiste la promoción musical en un contexto dominado por el entorno digital? En los últimos tiempos se ha instalado la idea de que la promoción musical contemporánea consiste en tener varias cuentas en redes sociales como *Facebook* y *Twitter* (*Myspace* hace tiempo que pasó a mejor vida) y asunto arreglado. Si la música promocionada es buena, sabrá conectar con la gente y la magia del boca oreja hará el resto. La reciente historia de la música nos ha proporcionado casos de éxito como los de Arctic Monkeys o Pablo Alborán donde, supuestamente, todo empezó a partir de unas publicaciones en la red social de turno con su consecuente *boom* viral.

Pues bien. Todo esto es sencillamente mentira. Es la propia industria, en su empeño de promocionar a sus artistas, la que ha visto un filón en las historias de éxito en las redes sociales como vehículo de promoción. Todo cala muchísimo mejor en el público si viene acompañado de una bonita historia digna del sueño americano. Nos intentan trasladar la idea de que es el público quien elige a qué artistas poner en un pedestal. Pero la realidad no es tan hermosa. ¿Acaso no hay cientos de miles de artistas guapos, talentosos y anónimos con perfiles y contactos en todas las redes sociales posibles? ¿Qué tienen los supuestos casos de éxito que no han tenido ellos? ¿Se trata de una mera cuestión de suerte? Rotundamente, no. Detrás de los casos de éxito en redes sociales hay contactos e inversión de tiempo, dinero y esfuerzo. Ni más, ni menos.

El camino para que una obra musical llegue hasta su público objetivo sigue siendo el mismo. Para empezar, por regla general, esa obra musical debe cumplir unos estándares mínimos de calidad. En segundo lugar, un emisor debe influir sobre el público objetivo, trasladar el mensaje de que esa obra musical existe, intentar seducir, provocar el interés de la audiencia potencial. Y para ello se necesita trabajo, mucho trabajo.

Líderes de opinión: en busca de un emisor fuerte

¿A qué nos referimos con emisor? La idea siempre es la misma, aunque podemos bautizarla con diversos nombres. En los últimos tiempos, en comunicación, nos hemos acostumbrado a hablar de prescriptores. Se trata del mismo concepto: un líder de opinión, un emisor fuerte, un altavoz, un filtro. Puede ser un amigo o conocido que recomienda algo a alguien, un personaje público que comenta algo en *Twitter*, un deportista que calza determinada marca de

zapatillas, un medio de comunicación que da cobertura a un contenido concreto, una marca publicitaria que apoya un proyecto. Teniendo claro este concepto, el diseño de una campaña de promoción musical resultará más conciso. De lo contrario, corremos el riesgo de matar moscas a cañonazos, atosigar al personal con *spam* y hacer que nuestro mensaje se pierda en el gran océano de la red.

Tradicionalmente los medios de comunicación, en especial la radio musical, han sido los principales embudos y altavoces de la promoción musical. En cierta medida, estos siguen siendo los prescriptores principales. Sobre todo si tenemos en cuenta que los *mass media* son los agentes que más influyen en el resto de la cadena. Efectivamente, unos líderes de opinión influyen sobre otros líderes de opinión, aunque los emisores de mayor alcance también están influenciados por los pequeños emisores y por los mensajes lanzados desde las esferas más bajas (que en su círculo de influencia más próximo, suelen ser mucho más influyentes que los *mass media*). Entender cómo funciona este feedback continuo es indispensable para no perdernos en el laberinto de la promoción.

Pero los medios, como cualquier otro emisor, no son ningunos encantadores de serpientes, ni todos sus contenidos gustan por igual a todo el mundo. La razón es que los gustos de la audiencia son complejos y no hay un solo público. Hay muchísimos públicos. Por eso es primordial que, antes de ponernos a promocionar un grupo como locos, cumplamos una de las principales máximas de cualquier campaña publicitaria. El primer paso es conocer a tu público objetivo, sus gustos, sus hábitos de consumo, su modo de vida, sus medios de comunicación de referencia, las páginas webs que más visita, las redes sociales que usa, la hora a la que sale a dar una vuelta con sus amigos, los tipos de ambientes que frecuenta. Es decir, todo.

Por ejemplo. Si se quiere promocionar un grupo de heavy metal, no sirve de nada intentar que dicho grupo suene en alguna emisora de radio latina o un martes a las 12:00 de la mañana en el programa de Ana Rosa Quintana (a no ser que alguno de sus componentes tenga relación con algún personaje de la prensa del corazón, evidentemente). En cambio, el último disco de Diana Navarro quizá sí pueda tener cabida en un programa cuya máxima audiencia a esas horas suelen ser amas de casa de una edad determinada. El entramado de medios de comunicación es complejo, igual que el público. Existen muchísimos tipos de medios de comunicación y muchísimas variables según el público objetivo, el soporte, la cobertura, la temática, los estilos musicales y modas.

Para que un mensaje llegue a su receptor es primordial encontrar los altavoces adecuados. Y ya no hablamos únicamente de medios de comunicación. En la nueva era (y sobre todo si tenemos en cuenta la crisis en el sector periodístico) los prescriptores están muy difuminados. La cuenta de *Twitter* de un futbolista, un anuncio en una marquesina, el perfil de *Facebook* de un amigo íntimo, un compañero de trabajo que recomienda una canción en una conversación informal, un pequeño blog de audiencia limitada. Todos ellos son intermediarios y a

todos tenemos que tener en cuenta. No olvidemos que, a nivel individual, una recomendación personal puede ser muchísimo más influyente que una canción sonando en Los 40 Principales. Existen distintos grados y todos ellos cumplen su función a pequeña, mediana o gran escala. Al fin y al cabo, todos estamos interconectados y todos somos líderes de opinión en nuestro círculo de influencia.

Los secretos en cualquier campaña de promoción están en saber gestionar los contenidos y, sobre todo, en hacer una buena labor de relaciones públicas. Para conseguir que un medio de comunicación o una personalidad influyente tengan en consideración y hablen de una propuesta musical concreta, es indispensable disponer de contenidos que utilizar como mensaje. Lógicamente la música grabada, como ya hemos dicho, es el contenido más importante, pero otros contenidos como fotografías, vídeos, biografías, *dossiers* y notas de prensa resultan fundamentales. A ser posible, dichos contenidos han de ser originales, han de contar una historia y han de comunicar de forma clara quién es el artista o en qué consiste el evento musical que estamos promocionando.

Las relaciones públicas son las encargadas de engrasar el motor de cualquier campaña de promoción. Sencillamente, para que un medio de comunicación tenga en cuenta cualquier cosa que se le intente vender, llamar por teléfono es un requisito insalvable. Sobre todo si se tiene en cuenta que los medios de comunicación y, en general todos los prescriptores, reciben una ingente cantidad de información día a día. Si se tiene la suerte de conocer personalmente al interlocutor, mucho mejor.

Para promocionar a un artista necesitamos saber quiénes son los líderes de opinión de su público objetivo. Y necesitamos saber dónde están y cómo localizarlos. Es importante también que las personas encargadas de difundir el mensaje sean capaces de convencer a otras personas de lo interesante que es dicho mensaje. En resumen, podemos hablar largo y tendido de *marketing*, redes sociales, discográficas, promotores, periodistas y perfiles de *Facebook*, pero al fin y al cabo, estamos hablando de comunicación y, por tanto, de personas. Por esta misma razón, la clave está en las relaciones públicas. ¿Otro ejemplo? El 85% de los puestos de trabajo se cubren por cauces extra-oficiales. Si extrapolamos esto a cualquier proceso de promoción, ¿a qué conclusión podemos llegar?

Todos los niveles de comunicación están interrelacionados. Los *mass media* reciben influencia de emisores situados en niveles más bajos de comunicación. Al mismo tiempo, lógicamente, todos estamos expuestos e influidos por los mensajes que los *mass media* amplifican. Por ejemplo, si un artista emergente logra una portada en la revista *Rolling Stone*, o un programa monográfico en Radio 3, este artista estará potencialmente más solicitado por todos los emisores situados a escalas de menor amplitud. Porque es mucho más fácil alimentar la rueda del boca oreja con los *mass media* como aliados.

NUEVA MÚSICA: 1913-2013

Francisco Ramos Núñez

AUTORES/AUTHORS:

Francisco Ramos Núñez

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Crítico musical

TÍTULO/TITLE:

Nueva música: 1913-2013

New Music: 1913-2013

CORREO-E/E-MAIL:

pacoramos27@yahoo.es

RESUMEN/ABSTRACT:

El centenario de la *première* de la Consagración de la primavera de Stravinsky se conmemoró el pasado mayo y habiéndose celebrado el estreno del *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg en Berlín en octubre de 1912, sólo unos meses antes. Ambas obras maestras continúan ejerciendo su influencia hoy en día. Sin embargo, mientras la obra de Stravinsky se mantiene en el repertorio usualmente interpretado en los conciertos, la pieza de Schönberg –generalmente considerada piedra angular de la Nueva Música– sólo ha encontrado sitio en festivales y conciertos de música contemporánea. La reducida configuración instrumental de *Pierrot Lunaire* ha entrado siempre en desacuerdo con el gusto de una audiencia cuya educación auditiva estaba basada en la gran escala de la música sinfónica: un gusto que todavía predomina a comienzos del siglo XXI. Los pupilos de Arnold Schönberg fundaron la Sociedad para *performances* de música privada con el propósito de promover una plataforma para la Nueva Música, siendo la primera vez que este término era utilizado en el siglo XX. La segunda oleada de Nueva Música llegaría con los cursos y conciertos ofrecidos en Darmstadt desde 1946. El lenguaje musical había experimentado una profunda transformación. Cuando se aplicó a la música, el término *avant-garde* acarreó con él la idea de experimentación y de algo diferente, incluso alienígena. Los laboratorios de música electrónica habían sido creados en las estaciones de radio y televisión más importantes de Europa y desde los años setenta, los trabajos de Nueva Música fueron grabados y distribuidos tanto por las más renombradas casas de discos como por los más pequeños y especializados estudios de grabación.

Un periodo caracterizado por la abstracción fue seguido de otro, desde los setenta en adelante, en el que se prestó gran atención en el trabajo musical a las cualidades del sonido. Nono había defendido el

ideal en el acto de escuchar y Feldman una visión particular sobre el color del sonido, mientras que los compositores más fuertemente asociados con los materiales electrónicos, como Eloy y Radigue, habían compuesto piezas largas y meditativas inspiradas en el contacto con otras culturas. En el campo del minimalismo, los compositores –cuya gama instrumental se vio enriquecida con préstamos de la danza o el vídeo arte– podían confundirse con artistas conceptuales.

Cien años después de los estrenos de la *Consagración de la primavera* y de *Pierrot Lunaire*, el mundo de la música aún presta más atención al centenario de Mahler que al nacimiento de los distintos senderos de la vanguardia. Resulta revelador que, en comparación con Mahler, por ejemplo, ni un solo estudio en profundidad se ha publicado en España sobre cualquiera de los compositores importantes que forjaron la música del siglo 20. El presente estudio analiza los logros de estos compositores, tomando como punto de partida la consideración del sonido como material musical esencial, la reducción y acomodación de las fuerzas instrumentales, un nuevo examen de la idea del tiempo en la obra musical y la necesidad de conquistar nuevos espacios de actuación.

The centenary of the premiere of Stravinsky's Rite of Spring in Paris was commemorated last May, and Arnold Schönberg's Pierrot Lunaire was given its premiere in Berlin in October 1912, a few months previously. Both masterpieces have continued to exert an influence to the present day. However, whereas Stravinsky's work has entered the repertoire usually performed in concerts, Schönberg's piece –generally considered a cornerstone of New Music– has only found its home in festivals and contemporary music concerts. The reduced instrumental configuration of Pierrot Lunaire has always been at odds with the taste of an audience whose aural education has been based on the grand scale of symphonic music: a taste that still reigns today at the beginning of 21st Century. Arnold Schönberg's pupils founded the Society for Private Musical Performances with the purpose of providing a platform for New Music, the first time this term was used in 20th Century, and the second wave of New Music only arrived with the courses and concerts that have been offered in Darmstadt since 1946. The language of music has undergone a profound transformation. When applied to music, the term Avant-garde carries within it the idea of experimentation and of something different, even alien. Electronic music laboratories have been created in the most important radio and television stations in Europe, and since the 1970s, New Music works have been recorded and distributed by the most renowned record labels as well as by small and upcoming specialised recording houses.

A period characterised by abstraction was followed by another, from the 1970s onwards, in which greater attention was paid in the conception of the musical work to sound qualities. Nono has defended an ideal in the act of listening and Feldman, a particular view on sound colour, whilst composers more strongly associated with electronic materials, such as Eloy and Radigue, have composed long and meditative pieces inspired by contact with other cultures. In the field of Minimalism, the composers –whose instrumental array is enriched by borrowings from dance or video art– could be mistaken for conceptual artists.

One hundred years after the premieres of Rite of Spring and Pierrot Lunaire, the musical world still pays more attention to Mahler's centenary than to the birth of the different paths of the Avant-garde. It is telling that in comparison to Mahler, for example, not a single in-depth study has been published in Spain on any

of the important composers who forged 20th century music. The present study discusses the achievements of these composers, taking as its points of departure the consideration of sound as the essential musical material, the reduction and accommodation of instrumental forces, a new consideration of the idea of time in the musical work and the need to conquer new performance spaces.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Schönberg, Mahler, Stravinsky, Nueva Música.

Schönberg; Mahler; Stravinsky; New Music.

El pasado 29 de Mayo se cumplieron cien años del estreno de *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky, en el parisino Teatro de los Campos Elíseos. El aniversario no queda solo, pues poco antes de aquella fecha, el 16 de octubre de 1912, se estrenaba en Berlín el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg. Cien años después de las primeras interpretaciones de estas dos obras paradigmáticas de la modernidad, el mundo de la música continúa sin asumir en su integridad las cualidades renovadoras de estas propuestas y de las que les siguieron. Es cierto que *La consagración de la primavera* se ha acabado imponiendo en los programas de conciertos, pero eso se debe, en buena medida, al formato de la obra, escrita, como se sabe, para gran orquesta. La obra de Stravinsky no crea, por sí misma, ninguna escuela, pero *Pierrot lunaire*, si bien no es la primera pieza del período experimental de Schönberg, sí se ha convertido, por la originalidad de su plantilla, en una obra de especial influencia en los círculos de vanguardia. No cabe duda de que las dos obras contribuyen de manera decisiva a un cambio radical en el lenguaje musical, cuyas resonancias todavía hoy perduran. *La consagración de la primavera* inaugura también la serie de escándalos que va a acompañar a muchas obras nacidas con el marchamo de nuevas. La composición de Stravinsky irrumpe en el París mecido por los vaporosos sonidos del Simbolismo y el Impresionismo. Stravinsky llega al día del estreno de su obra magna con una escritura musical antirretórica. *La Consagración de la Primavera* impone, de súbito, un desprecio absoluto por la lógica en la organización interna del sonido y en las relaciones entre las notas; un gusto especial por las texturas armónicas estáticas y repetitivas; melodías inspiradas en la canción popular, de lo que resulta una ausencia total de desarrollo tal como se entiende en Occidente. La obra *Pierrot lunaire*, de Arnold Schönberg, no fue recibida por el público de una forma tan airada en el Berlín de 1912, pues los silbidos que se escucharon durante la interpretación de la obra fueron acallados por el aplauso general al final. Mucho más reacio se mostraría el público vienés a algunas creaciones anteriores del propio Schönberg (las *5 Piezas para orquesta*) y a algunas otras obras compuestas por sus alumnos, Berg y Webern. El escándalo tal vez más sonado fue el de los *Altenberg Lieder*, de Berg, estrenados en 1912, pero retomados el 31 de Marzo del año siguiente, 1913, en un concierto en la sala de la *Musikverein* (donde se hacen regularmente los conciertos de Año Nuevo), con un programa dirigido por Schönberg y dedicado exclusivamente a obras de sus alumnos. El escándalo fue tal que el mismo Schönberg tuvo que decidirse por suspender el concierto. Schönberg confesaría más adelante que aquella noche echó de menos haber llevado una pistola encima. Los programas que contenían alguna obra de nueva creación, en esta segunda década del siglo XX, encontraban una encendida hostilidad por parte de los críticos y empresarios de teatros y salas de conciertos, hasta el punto de tener que organizarse Schönberg y los compositores que le seguían, poco menos que en la clandestinidad, alrededor de la llamada «Asociación de Conciertos Privados», para dar vía libre con un mínimo de rigor e independencia a todo un material propio y ajeno, que de otra forma hubiera pasado sin pena ni gloria. Mientras que las producciones de tipo experimental que producía el cinematógrafo en aquellos mismos años, y en esa misma zona geográfica, eran recibidas con aplausos, y originaban un mercado en auge, las obras musicales que surgían desde la Escuela de Viena eran criticadas desde casi todos los frentes. El público de la época aceptaba,

pues, de buen grado las manifestaciones de vanguardia en el medio cinematográfico. Las técnicas de sobreimpresiones, ralentización de las imágenes y collages con las que se surtían aquellas películas fundacionales, no parecían hallar barreras para su comprensión. La razón de esta rápida asimilación tal vez haya que encontrarla en la ausencia de tradición en el medio cinematográfico: al no haber ninguna referencia anterior, el público admitía de buen grado la novedad. En cambio, en música la fidelidad a unos estilos parecía ser suficiente para aborrecer los nuevos aportes: cada estreno era recibido como un atentado al buen gusto. La existencia de un canon, más o menos evidente, pesaba como una losa sobre los aficionados y también sobre los intérpretes. Se ha llegado a decir que la familiaridad con las partituras que tenían los aficionados que tocaban en sus propias casa los arreglos para piano de sus obras favoritas, se vio truncada con la llegada de las obras que comportaban un lenguaje nuevo. El público se encontró, de repente, con un tipo de obras para las que no estaba preparado: había que descifrarlas. La solución fue continuar tocando y apreciando la obra ya ratificada por la historia.

Coincidiendo con la aparición de la «Asociación de Conciertos Privados» en Viena, se menciona por primera vez el término «Nueva Música» en los artículos de prensa y en las críticas de los conciertos. Alban Berg es el encargado, en aquella Asociación, de confeccionar los programas, y no duda en referirse a las obras de estreno como pertenecientes a la Nueva Música, para distinguirlas de las piezas del estilo anterior, que los miembros de aquella sociedad retomaban en sus conciertos sólo a modo de retrospectiva. A la hora de diferenciarse del estilo anterior, el posromántico, los nuevos compositores tomaban la figura de Mahler como modelo a estudiar, pero del que había que separarse para situar a la música en la misma senda de renovación que todas las demás disciplinas artísticas experimentaban en aquellos años y que tenía a Viena, pero también a París y Berlín, como epicentros de las nuevas experiencias estéticas. No sólo las técnicas empleadas por los músicos que se situaban alrededor de Schönberg eran las causantes del pasmo entre sus contemporáneos, sino, y sobre todo, lo que llamaba la atención era el formato. De la magna orquestación de Mahler, se pasa, en muy pocos años, casi sin preparación, a una plantilla instrumental radicalmente diferente. La última sinfonía completa de Mahler, la novena, es de 1909, año en el que Schönberg estrena sus *5 Piezas para orquesta* y el año también en el que Webern estrena los *5 movimientos para cuarteto de cuerdas*. Al lado de la sinfonía de Mahler, que tiene una duración de ochenta y cinco minutos, la obra de Schönberg no sobrepasa el cuarto de hora, mientras que Webern no necesita más que once minutos para su cuarteto. La concentración del material en tan poco espacio de tiempo es lo que provoca la sorpresa en unos aficionados y críticos que estaban educados en la larga duración y la muestra franca de los sentimientos humanos por medio de una retórica de la que no estaban dispuestos a prescindir. El tema del formato es igualmente importante para intentar comprender el recelo con que se manifestaban aquellos primeros oyentes de la Nueva Música. La plantilla del *Pierrot lunaire* es para voz de soprano y piano, violín, viola, flauta/flautín, clarinete, violonchelo y clarinete bajo; es decir, un arsenal restringido que chocaba con los gustos de un público educado en la escucha de la obra sinfónica, a gran escala: ese gusto mayoritario sigue vivo en los albores del

siglo XXI. Tanto la combinación y la riqueza particular de las texturas del material instrumental empleado por Schönberg, como la originalidad de los planteamientos y el revolucionario uso de la voz, convierten a *Pierrot Lunaire* en una obra seminal. El canto hablado y la variación continua que hay en esta música, el empleo de la pequeña forma y la configuración de la voz como un instrumento más dentro del conjunto, van a estar presentes en la conciencia de la gran mayoría de compositores a partir de ese momento. Precisamente, la obra *El martillo sin dueño*, que compusiera Pierre Boulez en 1955, tiene una plantilla muy similar a la del *Pierrot*: a la voz de contralto se agregan flauta, viola, guitarra, xilorimba, vibráfono y percusión. Sin embargo, Boulez no sigue la estética expresionista. Boulez talla aquí una obra que no guarda ningún lazo con el pasado, que se convierte en una isla, isla de belleza seca y austera, enigmática y secreta. *El martillo sin dueño* se estrenaría en la ciudad alemana de Baden-Baden, pero pertenece de lleno a la música que se fragua en cada uno de los encuentros de Nueva Música que tienen lugar en la ciudad alemana de Darmstadt. Estos cursos de composición son inaugurados en 1946 por Wolfgang Steinecke, con el pensamiento puesto en establecer las líneas maestras capaces de revitalizar el lenguaje tras la devastación de la Segunda Guerra Mundial. El círculo de músicos que se congrega en Darmstadt toma enseguida decisiones drásticas con las que encarar el presente sin mediar lazo alguno con un pasado del que no se desea conservar prácticamente nada. De muy diversos puntos acuden a Darmstadt a partir de 1948 los integrantes de la generación nacida entre 1920 y 1929: el alemán Stockhausen, los belgas Pousseur y Goeyvaerts, los franceses Boulez, Leibowitz y Boucourechliev, los italianos Maderna, Berio y Nono...

La determinación de realizar unos cursos de Nueva Música, en pleno corazón de una Alemania devastada, proviene de la iniciativa de una de las fuerzas de ocupación, la representada por el ejército americano, que destinó en aquel momento una gran cantidad de dinero para el restablecimiento inmediato de la vida cultural en Alemania, especie de Plan Marshall. Se da la paradoja de que esa iniciativa partía, en un primer momento, como plataforma para dar a conocer en concierto la música compuesta en América en los años precedentes.

Las consecuencias de esos encuentros de Nueva Música en Darmstadt serán múltiples. De un lado, el mundo musical va a enriquecerse desde varios ángulos: ampliación insospechada de las posibilidades sonoras de los instrumentos, control absoluto sobre la materia sonora, importancia de la elaboración en la misma partitura («música gráfica»: consideración del grafismo por encima del resultado sonoro), expansión de la componente electrónica y, en fin, introducción del azar y la indeterminación en la ejecución musical. Pero el formato va a seguir siendo prácticamente el mismo que el que instauraran los músicos en torno a Schönberg, es decir, las obras se escriben para solistas o pequeños grupos, los que están en ese momento más cerca de los compositores, con lo que se lleva a cabo una tarea conjunta de creación e interpretación. Como ocurriera en la época de Schönberg, el público mayoritario vuelve a estar alejado del músico, que se instala en su taller y experimenta con los nuevos sonidos. Las obras que se tocan en primicia en aquellos cursos de verano, y de los que pronto habrá réplicas en otras ciudades de Europa, no se tocarán en los auditorios conven-

cionales hasta pasado mucho tiempo (y no todas las obras), lo que quiere decir que se fragua, en esos años 50 y 60, un ambiente de hermetismo en torno a la obra de nueva creación que va a persistir hasta nuestros días. En el momento en que empiezan a estrenarse las obras del nuevo estilo, y los teóricos comienzan a escribir análisis sobre una música que explora en nuevos territorios, los oyentes siguen instalados en la escucha de la música inmediatamente anterior y, cada vez más, en la recuperación del legado clásico. Una de las razones de esta situación reside, efectivamente, en el rechazo que produce en el público mayoritario el formato de la mayor parte de las obras de nuevo cuño. Simplemente, en los auditorios, montados para escuchar a las grandes formaciones orquestales, no tiene cabida la pieza reciente, compuesta para una plantilla de cinco, diez o quince músicos tan solo. Se la ignora. Sin embargo, en la propia Alemania brotan a lo largo de los años 60 y 70 las formaciones orquestales que asumen la interpretación continuada de la obra de vanguardia. El término «vanguardia» aparece por fin como sinónimo de música que lleva dentro el sello de la experimentación y de lo distinto. Las emisoras de radio contribuyen al afianzamiento de esta nueva cultura, contribuyendo a la difusión de la Nueva Música por medio de la grabación de los conciertos y en la creación de laboratorios de electrónica musical que servirán para la experimentación con la materia sonora. En poco tiempo, esta actitud de defensa de la Nueva Música se extiende a otras emisoras estatales de Europa. Estocolmo, Milán, *France Musique*, en París, donde había nacido la Música Concreta en 1948, de la mano de Pierre Schaeffer... No al principio, sino ya en los años 70, la obra de nuevo cuño se puede escuchar en disco en grabaciones editadas por los más importantes sellos (Philips, Deutsche Grammophon, Decca...), pero también en las pequeñas firmas que surgen en Europa y en América. De pronto, la llamada *Avant Garde* se impone como una tendencia respetable. A este importante repunte contribuye el tono de modernidad que toman muchas de las obras compuestas en los ámbitos del jazz y la música pop. Llegan a coexistir, en un momento determinado, sellos discográficos que graban, indistintamente, piezas de *free-jazz* e improvisación, pop sofisticado y *Avant Garde* (los sellos Actuel, Shandar o Nonesuch). Ha costado tiempo para que la Nueva Música encuentre un público fiel; por ejemplo, en Francia, ha hecho falta que a finales de los años 50 el mismo Boulez exigiera al gobierno de su país la formación urgente de un grupo estable para estrenar con regularidad allí las obras de la modernidad, el *Domaine Musical*, mientras que en España, las iniciativas aisladas de compositores como Barce y De Pablo, en torno a agrupaciones y foros diversos, contribuirían a que, al menos, un público minoritario tomara contacto con lo que se hacía en Europa.

Llama la atención de esta Nueva Música el empleo del color sonoro, algo que ya Schönberg dejó claro en sus búsquedas cromáticas influido por las prácticas pictóricas de Kandinsky. El concepto del color del sonido empieza a tomar una importancia capital, en efecto, a partir de la *Klangfarbenmelodie*, la melodía de timbres de la Escuela de Viena. Posteriormente, la vanguardia de la segunda posguerra anima a la creación de efectos sonoros y de timbres inauditos. Durante los años 50 y 60, los compositores transforman en parámetros los valores fundamentales de la música tradicional, como el timbre, la intensidad, la altura o la duración. De este modo, la obra musical se repliega hacia la abstracción. Conviven la obra de signo

especulativo (las Sonatas de Boulez, las piezas para conjunto de Stockhausen-*Refrain*, *Zeitmasse*), las experiencias con grupos de improvisación y asunción del azar en la interpretación (Globokar, Cardew, Cage), un nuevo trato del material heredado del clasicismo (la *Sinfonía* de Berio, las piezas orquestales de Maderna) y el empleo de masas sonoras (Ligeti, Scelsi, Xenakis). El carácter de hermetismo que ha perseguido a muchas de aquellas obras sólo hay que entenderlo desde la escasa apreciación que han tenido durante demasiado tiempo y a la escasa predisposición de los intérpretes. Una escucha atenta de muchas de aquellas piezas, nacidas con el marchamo de especulativas o que, asumiendo el azar, parecían despegarse de lo que entendemos por disfrute de la música, deja claro que, detrás de ciertos prejuicios, existía una rigurosa elaboración y estaban pensadas para que el sonido se manifestase contrario a cualquier connotación de banalidad: el ideal de los autores que se daban cita en Darmstadt, que pasaba por liberar a la obra de nuevo cuño de toda contaminación (estética, expresiva, sentimental), se hacía realidad. Las piezas para solistas y ensembles de Earle Brown son ejemplos perfectos de esta conquista. Piezas como *Available forms*, *Twenty-five pages* o *Four systems*, pareciera, en primer término, que estaban pensadas como conjuntos de objetos sonoros sin ninguna finalidad. El resultado, en realidad, es una sucesión de eventos aislados donde el silencio, al contrario que en un Feldman, no tienen ninguna expresividad añadida. Las pausas que atraviesan estas obras tanto se deben a la separación lógica entre las secciones como a los momentos de vacío que hay entre cada nota. El intérprete ha de abordar las partituras dispuestas por Brown como una cadena de eventos independientes, cada uno con una intensidad y una duración propias, de lo que resulta una música fragmentaria, en donde cada sonido parece no tener correspondencia con el que le precede ni con el que le sigue. El sonido queda convertido en materia, con lo que queda despojado de cualquier evocación banal. En este trabajo de precisión, al oyente le atañe el prestar atención al sentido de movilidad que encierran los eventos sonoros.

La vanguardia defiende un ideal sonoro, que es también un ideal de Escucha. Luigi Nono asume que para que la obra de nueva creación se asimile y se disfrute ha de haber una nueva Escucha. La actitud del Nono de los años 60 y primeros 70 es la de un compositor que, dominador de un arsenal técnico moderno, desea a toda costa hallar un nuevo modo de relaciones con el público. Se trata, en su caso, de llevar la música fuera de los circuitos de distribución y difusión habituales, para ir al encuentro de lugares alternativos de escucha y participación (salidas de los obreros de las fábricas, vestíbulos de los talleres). Para Nono, era necesario, ante todo, «despertar el oído, los ojos». La contribución de Nono a la Nueva Música es otro ejemplo de que el formato es importante para afrontar el reto de la modernidad con materiales insólitos. No será sino hasta entrados los años 80, en la última década de su vida, cuando Nono lleve al máximo rigor su concepto de «Tragedia de la Escucha». Ya no serán los nuevos espacios de representación los que le preocupen, sino conducir la obra musical hacia territorios en los que el sonido limite con el silencio: *Fragmente-stille, an Diotima*, *No hay caminos*, *Guai ai gelidi mostri...* La electrónica en vivo le permitirá obtener sonidos inauditos al tiempo que juega con la percepción del espectador, el que asiste, por ejemplo, a *Prometeo*, donde los sonidos emitidos por los conjuntos vocales es procesado

en el ordenador y, a continuación, son proyectados por medio de los altavoces. El resultado es sorprendente, pues se escucha de nuevo, y mínimamente alterada, la secuencia de sonidos mientras permanecen mudos los cantantes. El hallazgo de Nono consiste en crear una particular, y desasosegante, «Tragedia de la Escucha» solamente por medio de la combinación de silencio y unos sonidos que alternan zonas de furor con otras en las que están a punto de extinguirse. Lo que busca Nono, fundamentalmente, es la trascendencia; para ese fin, maneja un material despojado (a menudo, solistas instrumentales y electrónica en vivo) y un discurso donde los eventos se suceden de manera fragmentaria, como si fueran ecos de alguna masa proveniente del cosmos. Obliga, pues, Nono, a una mirada interior por parte del receptor.

La familiaridad de un músico como Morton Feldman con el mundo de los pintores de su época, sobre todo los pertenecientes al expresionismo abstracto (Guston, Pollock, Rothko) da como resultado un sentido especial de plasticidad sonora. Tal vez la mayor enseñanza de Feldman descansa en su convicción de que lo esencial para los músicos se encuentra en el sonido mismo, de la misma forma que es fundamental el tratamiento del color para los pintores. Es en las nuevas técnicas pictóricas donde Feldman se inspira para crear un mundo sonoro directo, inmediato, físico. De la misma forma que los pintores se expresan sobre la superficie plana del cuadro, Feldman se impuso plasmar sus sonidos en lo que él llamó «una superficie auditiva plana de la música», con lo que no dudó en llamar a sus propias composiciones «telas temporales». A partir de aquí hay que empezar a hablar de una Estética del Sonido. Los compositores que privilegian este tratamiento en sus obras son legión: Lachenmann, Sciarrino, Grisey, Murail, Holliger, Sánchez-Verdú, Andre, Sotelo, Saunders, Camarero, Posadas, López López, Haas, Saariaho, Hosokawa... Con ellos, la música, desde los últimos años 70, se abre a diversos procedimientos: la elaboración de la obra en función de las características internas de los sonidos, revelados por medio del análisis de su espectro (Grisey, López), siguiendo procesos fractales (Posadas, Guerrero), usando la microinterválica (Haas) e incluso aplicando elementos tomados de la música concreta (Lachenmann).

En compositores como Jean-Claude Eloy, Eliane Radigue o Michel Chion, se observa una expresión volcada hacia lo sensorial. Irrumpen a partir de los años 70, cuando se dan señales de una liberación del material sonoro tras la abstracción (algunos lo llaman hermetismo) al que se viera sometido el lenguaje en las dos décadas anteriores. Los 70 son los años del desembarco en Europa de la corriente repetitiva americana, que, de un modo u otro, influye en la consideración, por parte de muchos compositores, de (otra) particular estética del sonido. Jean-Claude Eloy, Alvin Curran, Louis Andriessen, Eliane Radigue... se plantearán cada obra como si se tratara de un ritual. Asumen la enseñanza de Stockhausen en lo que respecta a la consideración de la pieza musical como un crisol de influencias, como una forma de comunión entre distintas culturas.

En la década de los años 70 es cuando empieza Michel Chion a elaborar sus fascinantes melodramas electrónicos (*TU, Le prisonnier du son*) y cuando despuntan las formas más so-

fisticadas del minimalismo americano: *Automatic writing*, de Robert Ashley, *An hour for piano*, de Tom Johnson. Uno de los rasgos que definen a estas músicas es la del nuevo concepto del tiempo (tiempo dilatado), que dan como resultado obras en las que se privilegia la duración: piezas de tres horas o más en el caso de las compuestas por Eloy, en buena parte a causa del contacto con las culturas orientales: *Anâhata*: obra para dos voces de monjes budistas, tres instrumentistas de la orquesta de Gagaku, percusión y electrónica. En Radigue, se reúnen la experiencia del tiempo y la asunción de un sonido único, inspirado en las músicas orientales: *Trilogie de la mort*. En las obras compuestas para sintetizador por Radigue, el sonido cobra una importancia capital al aparecer desnudo, como no ha estado en ninguna otra experiencia musical antes conocida, lo que hace que la escucha de sus obras (*Elemental*, *PSI 847*) se convierta en una experiencia cercana a la meditación: una mirada interior. Un poco como sucede en las largas piezas del último período de Morton Feldman, son obras, las de Radigue, que se distinguen por transcurrir en el tiempo, sin importar el origen de los eventos sonoros ni su direccionalidad.

También desde los años 70, y hasta la actualidad, se desarrolla en el ámbito norteamericano una particular poética del sonido, la que se origina en torno al minimalismo radical instaurado por La Monte Young, que busca la contemplación indefinida de un sonido único. Se trata de alcanzar una profundidad del sonido como nunca antes se había podido sospechar en la música occidental. Los compositores norteamericanos nacidos después de 1930, los minimalistas, los conceptuales, los artistas plásticos y sonoros, piensan la música como un fenómeno ligado a la improvisación, para lo que contarán, en lo posible, con agrupaciones afines a sus ideas. Los ensembles serán los encargados de llevar la música propia a los escenarios. La generación nacida en los años 30 abominará del material instrumental convencional y de la idea tradicional del concierto. Las performances que llevan a cabo a partir de los años 70 Robert Ashley, Annea Lockwood, Laurie Anderson, Pauline Oliveros, Alvin Curran, Alvin Lucier, Tom Johnson o Phil Niblock engloban un nuevo tratamiento del instrumento clásico, además de soporte electrónico, proyección de film o video, danza, mimo, un uso revolucionario de la voz y un sentido desprejuiciado en el tratamiento de las diversas fuentes sonoras. En sus casos, hay que hablar de performances, al estar ligada su producción al mundo de las artes. Son los primeros que acceden a las galerías de arte y los centros de arte moderno para dar a conocer sus obras, lo que constituye uno de los rasgos inconfundibles de la modernidad musical. En efecto, la obra contemporánea, al estarle cerrado el acceso al auditorio donde se tocan invariablemente las obras del pasado, encuentra espacios alternativos de representación (performance) en los lugares normalmente consagrados al arte moderno. Y es ahí también donde hallan un espacio natural las músicas electrónicas. Es en los años 50 cuando se desarrollan las primeras músicas elaboradas en estudio. A partir de los años 60, el término «concreta» casi desaparece, para pasar a denominarse toda obra elaborada en el laboratorio como «electroacústica». Se asiste a lo largo, pues, de toda la segunda mitad del siglo, a una notable fractura: conviven la música escrita, pensada según procedimientos tomados de la Historia, y la música que efectúa verdadera tabla rasa con el pasado y que se fundamenta en el ruido y la síntesis del sonido. El material electrónico lo van a tomar muchos composi-

tores del ámbito instrumental para dar mayor densidad a su música, pero jamás la experiencia electroacústica se verá refrendada, a título de análisis teórico entre los compositores, como la auténtica alternativa no ya en sus primeros años, algo balbuceantes, sino más bien en el período que comienza en los años 80 y llega hasta hoy, que es cuando los festivales especializados y la grabación fonográfica han propiciado una mayor difusión de estas obras. La fractura es total entre el ámbito instrumental y electrónico. Más aún, desde las propias entrañas de la creación electroacústica nunca se ha intentado un corpus teórico del mismo calado como el que se ha hecho desde el ámbito de la composición instrumental, lo que quiere decir que faltan análisis que contemplen en su justa medida la ingente y no poco decisiva aportación del arte sonoro a la modernidad. El problema estriba en que el sonido aislado es refractario al análisis, mientras que a la nota inscrita en la partitura siempre se le ha otorgado un valor por sí mismo. Todo esto trae consigo que la obra electrónica no se sienta partícipe de la oleada de vanguardia, al ser utilizada allí sólo como un recurso del compositor instrumental. Entre esta situación de precariedad y el que el ímpetu de la música instrumental sufriera en algunos casos una relajación a comienzos de los años 80, cuando comparecen en escena los autores nacidos después de la Segunda Guerra Mundial, mucho menos empeñados en la experimentación, la idea de Nueva Música desaparece. Este momento de debilidad lo aprovechan otras manifestaciones sonoras, mucho más cercanas a la improvisación o al hedonismo, que toman, o mejor, usurpan el nombre de Nueva Música, tomándolo más como estandarte comercial que como propuesta de revuelta.

La música electroacústica está bajo sospecha precisamente porque sus materiales no son considerados nobles (el ruido de una puerta, de un suspiro, del vuelo de una mosca...), al lado de los sonidos supuestamente más refinados de un violín. Además, se siente pánico, entre los programadores de conciertos, ante la idea de presentar obras electrónicas en las que el espectador solamente tiene delante, en el escenario, unos altavoces, en lugar de a unos solistas instrumentales. Pero esta propuesta tiene ya muchos años, décadas de trayectoria y, además, un corpus de obras maestras: *Cycle de l'errance*, de Dhomont, *Diktat*, de Chion, *Aerial*, de Dockstader, *Tongues of fire*, de Wishart... El que no las conozca el público mayoritario es una muestra palpable de la falta de curiosidad por parte de los que se consideran melómanos y de los programadores de conciertos, que solamente cuidan de escuchar la obra del pasado, lo que equivale a decir, como apuntara Luigi Nono, a escucharse a sí mismos. Está claro que en el mundo de la música la intromisión del gesto de vanguardia no ha tenido nunca el mismo grado de acogida que se ha dado en el mundo de las artes plásticas. A pesar de su carácter provocador, el *Urinario* de Marcel Duchamp ha sido recibido, finalmente, como un importante aporte, ha sido integrado en la Historia, mientras que las obras de los compositores electroacústicos están aún pendientes de entrar en la particular Historia de la Música.

El círculo se cierra. En la Viena de 1912 se veneraba a un músico llamado Gustav Mahler cuando tocaban a las puertas de la modernidad los compositores jóvenes. A estos, y a los que les siguieron, se les ha relegado a lo largo de estos cien años a los circuitos de festivales

de Nueva Música o a las performances en los museos y galerías de arte. El auditorio de la orquesta sinfónica ha quedado, pues, como lugar sacrosanto donde hoy, cien años después de *Pierrot lunaire* y *La consagración de la primavera*, se sigue venerando a la figura de Mahler, o lo que es lo mismo, casi exclusivamente al repertorio del Post-romanticismo. Aún no parecen haberse apagado los ecos del centenario que, por la muerte de Mahler, se ha celebrado en todo el mundo en 2011. A los múltiples conciertos de las orquestas sinfónicas, se ha sumado una notable presencia de libros sobre Mahler. Al lado de esta avalancha bibliográfica, hay que lamentar que en España no haya aparecido nunca un estudio en profundidad sobre ninguno de los compositores importantes que han escrito la Historia de la Música en el último siglo, cuyas conquistas fundamentales se resumen en una nueva propuesta de escucha a partir de la asunción del sonido como material fundamental, la reducción (y acomodación) de la plantilla instrumental, una nueva consideración del tiempo en la obra musical y la necesidad de ocupar nuevos espacios de representación.

HACIA NUEVOS MODELOS DE FINANCIACIÓN CULTURAL. ¿RENOVAR EL MECENAZGO? (1)

Pau Rausell Köster, Julio Montagut Marqués y Tomás Minyana Beltrán

AUTORES/AUTHORS:

Pau Rausell Köster, Julio Montagut Marqués y Tomás Minyana Beltrán

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Economía Aplicada a la Cultura y Turismo (ECONCULT). Universidad de Valencia

TÍTULO/TITLE:

Hacia un nuevo modelo de financiación cultural. ¿Renovar el mecenazgo?

Towards a new model of cultural funding. Rekindling patronage?

CORREO-E/E-MAIL:

pau.rausell@uv.es; jmontagut@impactrimonio.es; info@minyabeltran.net

RESUMEN/ABSTRACT:

Desarrollan los autores una reflexión nacida al calor de la nueva situación planteada en el ámbito de la gestión cultural por el contexto actual de crisis económica. Se interrogan sobre las posibilidades que generarían las políticas de mecenazgo y las servidumbres que éstas impondrían.

The authors reflect on the new situation which has arisen in the field of cultural management as a result of the current economic crisis, and consider the possibilities that a policy of patronage would generate and the obligations that this would impose.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Cultura, patrimonio histórico, entidades no lucrativas, utilidad pública, impuestos, mecenazgo, incentivos, crowdfunding.

Culture; historical heritage; non-profit organisations; public interest; taxes; patronage; incentives; crowdfunding.

Contexto

La ya larga crisis en la que nos encontramos ha implicado una notable reducción de las aportaciones públicas a la cultura y, más importante, una notable reducción del gasto privado en bienes y servicios culturales. Si a ello le sumamos la práctica desaparición del entramado fundacional ligado a las Cajas de Ahorro y la notable reducción, por parte de las empresas, para el patrocinio, nos aparece un escenario en el que se plantea la urgente necesidad de promulgar una Ley del Mecenazgo que salvara la situación de crisis de los sectores culturales. Y esta demanda se hace tanto por razones de la «urgencia financiera» como desde perspectivas ideológicas ya sea argumentando la autonomía de la sociedad civil a partir de presupuestos liberales, o de «democratización» en la financiación de la cultura desde perspectivas más progresistas. Lo que planteamos en este artículo es una revisión sobre la situación del mecenazgo en estos momentos y las posibilidades reales de que una nueva ley canalice significativamente recursos hacia las actividades culturales.

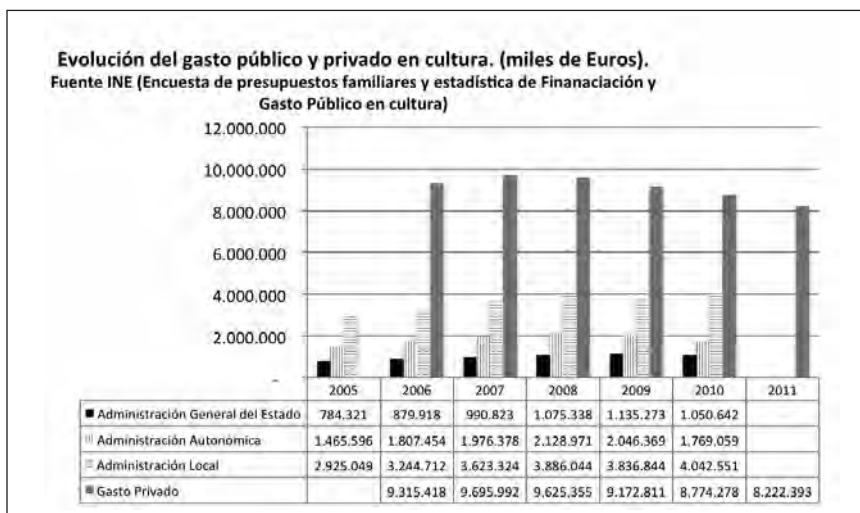


Ilustración 1. Evolución del gasto público y privado en cultura

Hay que tener en cuenta que en el ámbito más mediático la demanda de una Ley de Mecenazgo se plantea como si en España no hubiera medidas regulatorias de incentivos a la orientación de recursos hacia bienes y servicios culturales. Distintas organizaciones sin ánimo de lucro (2) surgidas en las últimas décadas, han intentado dar algún tipo de respuesta a distintos fallos de mercado relacionados con la provisión de bienes culturales, incitando al sector público a una cierta intervención a través de su capacitación reguladora. En el año 1994 se promulga una ley de Fundaciones e Incentivos Fiscales a la participación privada en estas actividades de interés general. En apenas ocho años, este primer intento de regular la

fiscalidad e incentivar la iniciativa privada quedó obsoleto; porque este «Tercer Sector», lejos de estabilizar su crecimiento, ha tomado en nuestro país unas notables dimensiones, por lo que hubo que revisar la legislación vigente y adaptarla a las nuevas necesidades. Necesidades que fueron tomando forma según que las nuevas entidades emergentes, al amparo de la legislación, fueron tomando arraigo en la sociedad española; con este ánimo, fue conformándose, procurando dar respuesta a los vacíos que iban surgiendo, hasta tomar forma la Ley 49/2002, *de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo*, ley que en su momento tuvo una doble finalidad, a) primar e incentivar fiscalmente permitiendo la reducción en los impuestos de los donantes (mecenazgos) (3); y b) regular, también fiscalmente todas las entidades sin ánimo de lucro, que son las beneficiarias de las aportaciones referidas y que desde la promulgación de la Ley Orgánica 1/2002, de asociaciones, proliferaron notablemente. La legislación (i) vigente (ii) ha permitido una serie de deducciones por donativos realizados, entre otras, a las entidades incluidas en el ámbito de la aplicación de la ley 49/2002, indicadas en las notas de fin de texto.

i. Entre los años 2005 y 2010, se podían desgravar por estos conceptos, los declarantes del IRPF, si bien a partir del año 2007 se añadían «los partidos políticos, federaciones, coaliciones o agrupaciones de electores a que se refiere el artículo 4 de la Ley Orgánica 8/2007, de 4 de julio, sobre financiación de los partidos políticos» (BOE del 5); y en 2008, el apartado P) se modifica «Copa América 2007» por «33ª Copa del América». Permaneciendo el resto de conceptos de la misma manera (Fuente: Agencia Tributaria. Ministerio de Economía y Hacienda. Manual práctico (para el IRPF. Varios años). www.agenciatributaria.es).

Donativos, donaciones y aportaciones con derecho a deducción del 25 por 100.

Dan derecho al porcentaje de deducción del 25 por 100 los donativos, donaciones y aportaciones realizados por el contribuyente a cualquiera de las entidades que a continuación se relacionan:

- Las fundaciones y las asociaciones declaradas de utilidad pública, incluidas en el ámbito de aplicación de la Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo (BOE del 24).
- Las organizaciones no gubernamentales de desarrollo a que se refiere la Ley 23/1998, de 7 de julio, de Cooperación Internacional para el Desarrollo siempre que tengan la forma jurídica de Fundación o Asociación.
- Las delegaciones de fundaciones extranjeras inscritas en el Registro de Fundaciones.
- Las federaciones deportivas españolas, las federaciones deportivas territoriales de ámbito autonómico integradas en aquéllas, el Comité Olímpico Español y el Comité Paralímpico Español.
- Las federaciones y asociaciones de las entidades sin fines lucrativos a que se refieren los párrafos anteriores.
- El Estado, las Comunidades Autónomas y las Entidades Locales, así como los Organismos autónomos del Estado y las entidades autónomas de carácter análogo de las Comunidades Autónomas y de las Entidades Locales.
- Las universidades públicas y los colegios mayores adscritos a las mismas.
- El Instituto Cervantes.
- El Institut Ramon Llull y las demás instituciones con fines análogos de las Comunidades Autónomas con lengua oficial propia.
- La Cruz Roja Española y la Organización Nacional de Ciegos Españoles.
- La Obra Pia de los Santos Lugares.
- Los consorcios Casa de América, Casa Asia, Institut Europeu de la Mediterrània y el Museo Nacional de Arte de Cataluña.
- Las fundaciones propias de entidades religiosas inscritas en el Registro de Entidades Religiosas que cumplan los requisitos de las entidades sin fines lucrativos establecidos en la Ley 49/2002.
- Las entidades de la Iglesia Católica contempladas en los artículos IV y V del Acuerdo sobre Asuntos Económicos suscrito entre el Estado español y la Santa Sede y las entidades de otras iglesias, confesiones o comunidades religiosas, que tengan suscritos acuerdos de cooperación con el Estado español.
- El Instituto de España y las Reales Academias integradas en el mismo, así como de las instituciones de las Comunidades Autónomas que tengan fines análogos a los de la Real Academia Española.
- El Museo Nacional del Prado.
- Entidades sin fines lucrativos constituidas por la entidad organizadora de la «Copa América 2007» o por los equipos participantes con motivo de la celebración del citado acontecimiento.

ii. Entre los años 2005 y 2010, se podían desgravar por estos conceptos, los declarantes del IRPF, si bien los primeros siete epígrafes se mantienen constantes durante todo el período, el número 8 sufre las modificaciones que se indicarán al final de la nota, y se producen los siguientes incrementos de deducciones según los años (Fuente: Agencia Tributaria. Ministerio de Economía y Hacienda. Manual práctico (para el IRPF. Varios años). www.agenciatributaria.es):

-Año 2006: Las deducciones se incrementa en el punto siguiente: «Los programas dirigidos a la lucha contra la violencia de género que hayan sido objeto de subvención por parte de las Administraciones públicas o se realicen en colaboración con éstas». Dicho punto permanece, como mínimo, durante todo el período.

Desde esta segunda ley han transcurrido diez años y cabe preguntarse si nos encontramos ante un modelo legislativo capaz de seguir encauzando la voluntad de la sociedad civil de financiar a las actividades culturales o si resulta necesario reformular la ley variando el

-Año 2010: Nuevo incremento: «Las llevadas a cabo por la Fundación *Spanish & Portuguese Bid Committee* en actuaciones de promoción de la candidatura de España a la organización de los campeonatos de Fútbol de 2018».

Donativos con derecho a deducción del 30 por 100.

Tendrán derecho a una deducción del 30 por 100 las cantidades donadas o satisfechas a las entidades anteriormente relacionadas y que se destinen por las mismas a la realización y desarrollo de actividades y programas prioritarios de mecenazgo. Las actividades y programas prioritarios de mecenazgo en el ejercicio 2005 (2006, 2007, y sucesivos), son los siguientes:

1º. Las llevadas a cabo por el Instituto Cervantes para la promoción y la difusión de la lengua española y de la cultura mediante redes telemáticas y nuevas tecnologías, así como la conmemoración del cuarto centenario de la publicación de la obra *Don Quijote de la Mancha*.

2º. La promoción y difusión de las lenguas oficiales de los diferentes territorios del Estado español llevadas a cabo por las correspondientes instituciones de las Comunidades Autónomas con lengua oficial propia.

3º. La conservación, restauración o rehabilitación de los bienes del Patrimonio Histórico Español que se relacionan en el anexo VIII de la Ley 2/2004, de 27 de diciembre, de Presupuestos Generales del Estado para 2005, (aquí la legislación vigente, está variando cada año; PGE 2006, PGE 2007, etc.), así como las actividades y bienes que se incluyan, previo acuerdo entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio Industria, Turismo y Comercio, en el programa de digitalización, conservación, catalogación, difusión y explotación de los elementos del Patrimonio Histórico Español, «patrimonio.es», al que se refiere el artículo 75 de la Ley 53/2002, de 30 de diciembre, de medidas fiscales, administrativas y del orden social (BOE del 31).

4º. Los programas de formación del voluntariado que hayan sido objeto de subvención por parte de las Administraciones Públicas.

5º. Los proyectos y actuaciones de las Administraciones públicas dedicadas a la promoción de la Sociedad de la Información, y en particular aquellos que tengan por objeto la prestación de los servicios públicos por medio de los servicios informáticos y telemáticos a través de internet.

6º. La investigación en las instalaciones científicas que, a este efecto, se reconozcan por el Ministerio de Economía y Hacienda, a propuesta del Ministerio de Educación y Ciencia y oídas previamente las Comunidades Autónomas competentes en materia de investigación científica y Deducciones con límite del 10/15 por 100 de la base liquidable. tecnológica en el plazo de los dos meses desde la entrada en vigor de la Ley de Presupuestos Generales del Estado para 2005.

7º. La investigación de los ámbitos de microtecnologías y nanotecnologías, genómica y proteómica y energías renovables referidas a biomasa y biocombustibles, realizadas por las entidades que, a estos efectos, se reconozcan por el Ministerio de Economía y Hacienda, a propuesta de Educación y Ciencia, oídas, previamente, las Comunidades Autónomas competentes en materia de investigación científica y tecnológica en el plazo de los dos meses desde la entrada en vigor de la Ley de Presupuestos Generales del Estado para 2005 (aquí la legislación vigente, está variando cada año; PGE 2006, PGE 2007, etc.).

8º. Este punto se ha modificado, a lo largo del período, de la siguiente forma:

-Año 2005: Los programas y actividades relacionados con la celebración de los siguientes acontecimientos, siempre que hayan sido aprobados por el respectivo Consorcio: «XV Juegos del Mediterráneo. Almería 2005», «Cuarto Centenario del Quijote», «Copa América 2007», «Salamanca 2005. Plaza Mayor de Europa», «Galicia 2005. Vuelta al Mundo a Vela», «Pekín 2008».

-Año 2006: Los programas y actividades relacionados con la celebración de los siguientes acontecimientos, siempre que hayan sido aprobados por el respectivo Consorcio: «Cuarto Centenario del Quijote», «Copa América 2007», «Salamanca 2005. Plaza Mayor de Europa», «Galicia 2005. Vuelta al Mundo a Vela», «Pekín 2008», «Año Lebaniego 2006», «EXPO Zaragoza 2008».

-Año 2007: Los programas y actividades relacionados con la celebración de los siguientes acontecimientos, siempre que hayan sido aprobados por el respectivo Consorcio: «Copa América 2007», «Pekín 2008», «Año Lebaniego 2006», «EXPO Zaragoza 2008», «Alicante 2008. Vuelta al mundo a vela», «Barcelona World Race», «Año Jubilar Guadalupeense 2007».

-Año 2008: Los programas y actividades relacionados con la celebración de los siguientes acontecimientos, siempre que hayan sido aprobados por el respectivo Consorcio: «Pekín 2008», «EXPO Zaragoza 2008», «Alicante 2008. Vuelta al mundo a vela», «Barcelona World Race», «Año Jubilar Guadalupeense 2007», «33ª Copa del América», «Guadalquivir Río de Historia», «Conmemoración del Bicentenario de la Constitución de 1812».

-Año 2009: Los programas y actividades relacionados con la celebración de los siguientes acontecimientos, siempre que hayan sido aprobados por el respectivo Consorcio: «Alicante 2008. Vuelta al mundo a vela», «Barcelona World Race», «33ª Copa del América», «Guadalquivir Río de Historia», «Conmemoración del Bicentenario de la Constitución de 1812», «Londres 2012», «Año Santo Xacobeo 2010», «IX Centenario de Santo Domingo de la Calzada y Año Jubilar Calceatense», «Caravaca Jubilar 2010», «Año Internacional para la Investigación del Alzheimer y enfermedades neurodegenerativas relacionadas: Alzheimer internacional 2011», «Año Hernandiano Orihuela 2010», «Centenario de la Costa Brava», «Symposium Conmemorativo del 90 Aniversario del Salón Internacional del Automóvil de Barcelona 2009».

-Año 2010: Los programas y actividades relacionados con la celebración de los siguientes acontecimientos, siempre que hayan sido aprobados por el respectivo Consorcio: «Barcelona World Race», «33ª Copa del América», «Guadalquivir Río de Historia», «Conmemoración del Bicentenario de la Constitución de 1812», «Londres 2012», «Año Santo Xacobeo 2010», «IX Centenario de Santo Domingo de la Calzada y Año Jubilar Calceatense», «Caravaca Jubilar 2010», «Año Internacional para la Investigación del Alzheimer y enfermedades neurodegenerativas relacionadas: Alzheimer internacional 2011», «Año Hernandiano Orihuela 2010», «Centenario de la Costa Brava», «Symposium Conmemorativo del 90 Aniversario del Salón Internacional del Automóvil de Barcelona 2009», «Misteri de Elx», «Año Jubilar Guadalupeense 2010», «Jornadas Mundiales de la Juventud 2011», «Conmemoración del Milenio de la Fundación del Reino de Granada», «Solar Decathlon Europe 2010 y 2012», «Vuelta al Mundo a Vela, Alicante 2011», «Google Lunar X Prize».

esquema de incentivos tratando de activar los comportamientos de los mecenas del siglo XXI. Sin embargo trasladar el debate a cuestiones que se limiten al tipo de deducción supone olvidar que el éxito del mecenazgo en otros países se debe a algo más que a las deducciones asociadas al mismo. En el mundo anglosajón, por ejemplo, en USA y el Reino Unido podría considerarse que el gasto público cultural es relativamente escaso, pero la consideración social sobre el valor de la cultura y las artes siempre ha sido muy alta y el Estado ha favorecido la filantropía mediante exenciones tributarias, en una larga tradición de apoyo privado a las causas sociales y la cultura.

Como bien señala Antonio Martínez (4) «una Ley de Mecenazgo solamente ofrece rendimientos óptimos si se amplía el margen de libertad de las empresas, el margen de libertad de los individuos y la confianza en las organizaciones sin ánimo de lucro por parte de los gobiernos. Pero las leyes de incentivos no son la excusa para ‘reducir’ las políticas culturales, sino que, muy al contrario, son el argumento para ampliarlas».

La relación entre los incentivos fiscales y la cultura. Un panorama de otros modelos jurídicos actuales

El recurso de los poderes públicos a procurar el apoyo privado de las actividades culturales a través de incentivos fiscales se encuentra ampliamente difundido por todo el mundo. Según un informe del Fórum d’Avignon, para 18 países de todos los continentes (5), se pueden identificar 338 diferentes medidas de incentivo fiscal para la promoción de la cultura, no solamente en relación al mecenazgo.

Estas medidas de incentivo fiscal se pueden agrupar en cuatro grandes grupos de medidas, cada uno con unas características y aplicaciones diferentes.

- Los incentivos más habituales se dan en forma de exenciones fiscales, es decir, la exclusión de personas físicas o jurídicas o fuentes de ingreso de la obligación de tributar, por ejemplo la exención sobre el Impuesto de Sociedades de las empresas culturales chinas que se separan del sector público.
- Otra medida ampliamente utilizada son los créditos fiscales, cantidades que se descuentan de la cuota a pagar de los diferentes impuestos, como los créditos fiscales existentes para las producciones cinematográficas en el Reino Unido.
- También tienen un uso extendido las deducciones fiscales, reducciones en la base imponible de los impuestos que aminoran la cantidad que tributa, como es el caso de las deducciones para empresas y personas de las cantidades donadas para el patrocinio de Estambul como Capital de la Cultura Europea.

- Por último, aunque con un uso menos difundido está la posibilidad de establecer unos tipos impositivos menores para las actividades culturales, como ocurre en Suecia donde el tipo de IVA de los libros es del 6%, frente al 25% de tipo general.

La combinación de los diferentes tipos de medidas citados da un amplio abanico de posibilidades para implementar la estrategia de política cultural elegida. Existen diferentes visiones sobre cómo afrontar la cuestión de la financiación de las actividades culturales en las diferentes regiones del mundo. Así, mientras que en gran parte importante del mundo anglosajón se opta por un modelo más encaminado a la financiación de las actividades culturales por parte del sector privado, por lo que se instrumenta una política con amplios incentivos fiscales a las empresas y personas que invierten en el sector cultural, en los países del sur de Europa las actividades culturales son llevadas a cabo por los organismos públicos, con cargo a los presupuestos, toda vez que, a pesar de la existencia de incentivos fiscales para la inversión privada en el sector cultural, esta no alcanza los niveles de los países anglosajones.

También se debe destacar que en los países más desarrollados las políticas fiscales relacionadas con el sector de la cultura presentan una sofisticación mucho mayor que en los países en vías de desarrollo, aparte que la prioridad de la política cultural en estos países, como en los que están atravesando por profundas crisis económicas, como Grecia o España, no es de la misma importancia que en los países más ricos.

El modelo anglosajón

Existen diferentes visiones sobre cómo encarar la cuestión de la financiación de las actividades culturales en las diferentes regiones del mundo. En los EE.UU., se aplica lo que se ha denominado en algunos sectores, el «modelo de la filantropía», según el cual el Estado facilita las actividades culturales pero «no interviene directamente» en ellas, sino que las estimula por medio de la ley tributaria. «[El Estado] deja a cada contribuyente la posibilidad de destinar una parte de sus obligaciones para con el Estado federal a las causas que considere pertinentes (...) El modelo ha sido muy exitoso y es una muestra de cómo la ciudadanía contribuye al financiamiento de museos, galerías, universidades». En este país, prácticamente el 80% de las aportaciones a la cultura procede de los ciudadanos (6), mientras que las aportaciones que realiza el sector público apenas sería del 10% y la de las empresas del 5%.

En otros países del mundo anglosajón, como Australia o Canadá, se aplican medidas para incentivar la participación privada como, en el caso de Australia, la existencia de un mecanismo de inversión colectiva en proyectos filantrópicos, denominados Fondos Privados Subordinados (*Private Ancillary Funds*), con al menos un administrador (*trustee*) que sea «una persona con un cierto grado de responsabilidad con la sociedad australiana en general». Las

donaciones a estos fondos son deducibles para las familias y empresas en sus respectivos impuestos. En el caso de Canadá, para incentivar la participación de los niños en las actividades culturales y artísticas, en 2011 se aprobó la *Children's Arts Tax Credit*, por la que se establece que el 15% del coste de las actividades a las que estén inscritos los niños (hasta un límite de 500 dólares canadienses) son deducibles del impuesto sobre la renta.

Reino Unido aplica una legislación similar, pero más beneficiosa para los contribuyentes, ya que están exentas de impuestos el 100% de las cantidades invertidas por las empresas y las personas físicas en arte y cultura, además de considerar exentas del Impuesto de Sucesiones y Donaciones las herencias que tengan como beneficiaria una entidad benéfica (dentro de las cuáles se incluyen las culturales). En Reino Unido también se han promocionado toda una serie de esquemas para mejorar la colaboración público-privada en las actividades culturales a través de los incentivos fiscales. Entre los más destacados se encuentra la posibilidad de que una empresa ceda temporalmente un trabajador a una institución benéfica y pueda deducirse del Impuesto de Sociedades el salario del trabajador y otros gastos relacionados.

Las prácticas en Europa

Por otro lado, en Alemania tanto las personas físicas como las empresas podrán deducir en sus impuestos hasta el 20% de las donaciones realizadas a las instituciones o actividades declaradas de utilidad pública, con inclusión de las culturales. Aparte de este límite también existen beneficios fiscales a la donación de fondos para la creación de fundaciones que llegan hasta el millón de euros, lo que facilita que las grandes fundaciones puedan ayudar a la creación de otras de menor tamaño. Países del centro y norte de Europa han implementado otras medidas para mejorar la participación privada en las actividades culturales. En el caso de los Países Bajos, los ingresos provenientes de inversiones en proyectos culturales (directamente o a través de bancos o fondos que tengan como objetivo la financiación de este tipo de proyectos) están exentos del Impuesto sobre la Renta hasta un límite de 56.420 euros. Por otra parte, en Hungría existe la posibilidad de asignar un 1% de los impuestos pagados en concepto de Impuesto sobre la Renta a la asociación de interés general (entre las que se encuentran las culturales) que designe el contribuyente.

Otros países europeos como Francia, Italia o España han basado el estímulo de las empresas hacia el mecenazgo, en la concesión de beneficios tributarios sobre las cantidades realmente donadas; así en el caso de Francia, a raíz de la modificación realizada en el año 2003 (7) relativa al mecenazgo, de manera que las empresas que realizan donaciones a fundaciones de utilidad pública pueden deducir el equivalente al 60% de su aportación y en el caso de los particulares (hasta un máximo del 20% de la base imponible), los donantes pueden beneficiarse de una reducción de impuestos igual al 66% del valor de sus donaciones. (aumentando del 50% anterior).

El incremento de la deducción fiscal de la Ley francesa del 2003 tuvo un impacto directo en el crecimiento de las donaciones tanto de particulares como de empresas a diferentes sectores: solidaridad, cultura, I+D, etc. El sector de la cultura ocupa el segundo puesto (según datos del 2008), por interés por parte de las empresas a la hora de realizar mecenazgo en Francia, después del sector de la solidaridad (causas sociales). Sin embargo, el incentivo fiscal no parece (empíricamente) la principal motivación que tienen empresas y particulares para realizar donaciones a una institución cultural o a una causa social, ya que se ha comprobado que en Francia, a nivel empresas, entre los años 2008 y 2010, hay una caída de 500 millones de euros en la recaudación por mecenazgo.

Es evidente que los distintos modelos son reflejo de percepciones distintas sobre el papel del Estado y de la sociedad civil, y así en 2001, las donaciones reportadas por los contribuyentes estadounidenses ascendieron a 2,2% de la renta bruta total y el 1,4% del PIB de EE.UU., mientras que las donaciones de los contribuyentes franceses representaron 0,21 por ciento de la renta bruta total y el 0,08% por ciento del PIB francés (Fack, Landais, 2010).

No obstante, según ha ido incrementándose la presencia del Tercer Sector en la sociedad actual, hemos podido comprobar como la ley del mecenazgo sigue sin motivar a los contribuyentes, puesto que las leyes de acompañamiento (8) a las de presupuestos generales la desvirtúan; por lo que la mencionada ley no ha dado los frutos esperados, al no ser capaz de seguir encauzando la iniciativa privada en beneficio de la cultura española, puesto que se está generando cierta «incertidumbre en la estrategia de planificación fiscal», por parte de cada contribuyente.

Los números de la actual «Ley de mecenazgo»

El transcurso de estos diez años, periodo que abarca desde que se promulgó la ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo; posteriormente modificada por ley 62/2003, de 30 de diciembre, de medidas fiscales, administrativas y del orden social, nos obliga a realizar una reflexión sobre el alcance que estas normas han tenido sobre la cultura y los bienes relacionados con ella. Básicamente la Ley permite la deducción de las cantidades destinadas a bienes y actividades culturales, tanto por parte de las personas físicas a través de deducciones en el IRPF como para personas jurídicas a través de las deducciones del Impuesto de Sociedades.

El esfuerzo del contribuyente

a) A través del IRPF

Los contribuyentes –persona físicas– sometidos al régimen fiscal español pueden deducirse parte de las cantidades destinadas a la cultura, estos son:

1. Deducciones del 15% que afectan a los gastos e inversiones de interés cultural. En el cuadro nº 2, podemos observar la evolución seguida, por el número de declaraciones realizadas por los contribuyentes españoles, y las declaraciones con derecho a deducción, entre los años 2003-2010, comparándolas con las declaraciones totales. Como podemos comprobar, después de cierto «efecto inauguración» durante los dos primeros años, el número absoluto de declaraciones que reclaman una deducción por gastos e inversiones de interés cultural, apenas superan el 0,01% del total de los más de 19 millones de declaraciones.

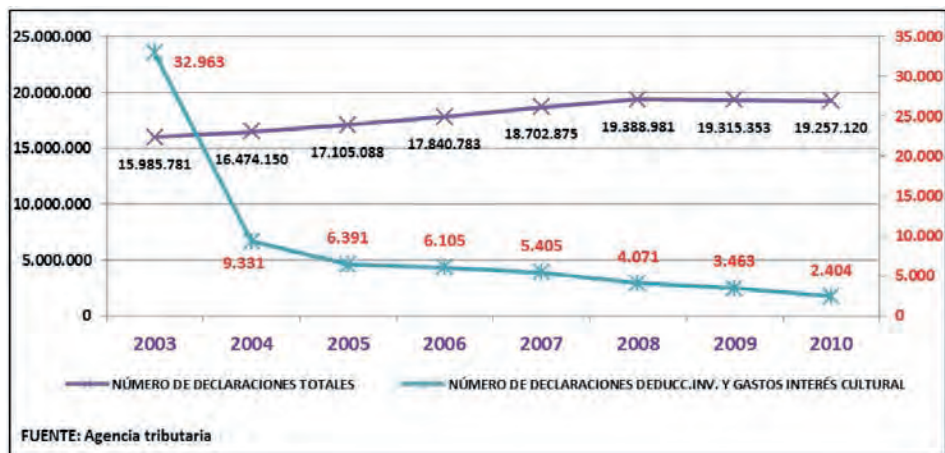


Ilustración 2: Deducciones por inversiones y gastos de interés cultural

Por otro lado, si estimamos el importe máximo realmente aportado (dado que la deducción supone como máximo un 15%) por los contribuyentes (Tabla 1) podemos comprobar que la cantidad realmente donada, pasa de los 9,8 millones de 2003 a los 2 de 2010. Unas cantidades realmente discretas.

	Importe donado (inversiones y gastos de interés cultural)	Número de declaraciones deducc. por el concepto	Media por declaración	Porcentaje declaraciones con deducción
2003	9.786.893 €	32.963	296,91 €	0,21%
2004	5.720.267 €	9.331	613,04 €	0,06%
2005	4.864.920 €	6.391	761,21 €	0,04%
2006	3.856.293 €	6.105	631,66 €	0,03%
2007	2.870.233 €	5.405	531,03 €	0,03%
2008	2.232.520 €	4.071	548,40 €	0,02%
2009	2.842.347 €	3.463	820,78 €	0,02%
2010	2.029.100 €	2.404	844,05 €	0,01%

Tabla 1. Importe real por inversiones y gasto de interés cultural

2. Deducciones del 25% que afectan a los donativos de bienes culturales patrimoniales.

Otra posibilidad con mayor impacto son los donativos de bienes a entidades sin fines lucrativos para el fomento y difusión del patrimonio histórico-artístico, lo que permite una deducción del 25%. Aquí sí la tendencia es creciente a los largo de tiempo tanto en número absoluto de declaraciones como en términos relativo respecto al total.

Según la última ley del IRPF, que entró en vigor el 1 de enero de 2007, las deducciones por donativos que se aplican en base a lo dispuesto en la ley 49/2002, del mecenazgo, en lo que refiere a Asociaciones, solo considera, entidades sin fines lucrativos aquellas que cuenten con la declaración de «utilidad pública» (9), de conformidad con lo dispuesto en el artículo 2 de la mencionada ley 49/2002, de 23 de diciembre. Por ello, entendemos que solo serán deducibles en las declaraciones anuales del IRPF, las cuotas (y donaciones) hechas a asociaciones que sean consideradas de Utilidad Pública y no el resto, puesto que reciben el mismo tratamiento fiscal que un donativo.

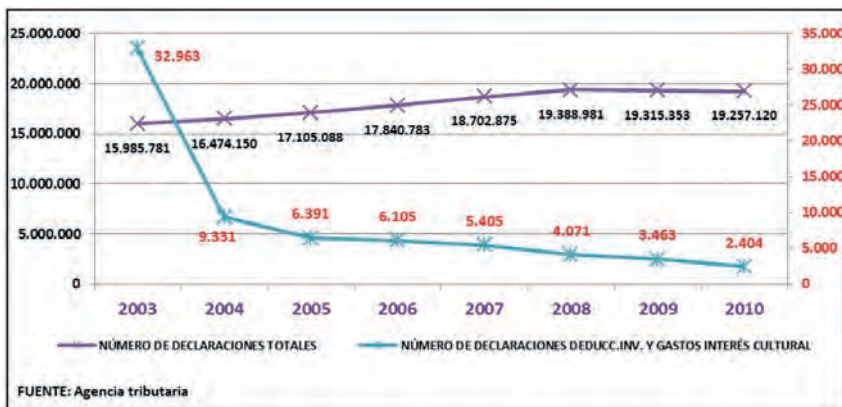


Ilustración 3: Evolución de las declaraciones de IRPF, con deducciones por donativos, frente a las totales (2003-2010)

En la ilustración nº 3, tenemos la evolución de ambas series durante el periodo de tiempo que nos ocupa. El IRPF asociado a la deducción por donativos de bienes culturales, asociados a su vez, con la ley 49/2002, es creciente durante toda la serie estudiada, y lo hace con una tasa de crecimiento del 11,46% anual, y una tasa de variación total durante todo el periodo citado, del 113,75%. Ni siquiera la crisis parece haberle afectado.

De la tabla nº 2, podemos obtener el importe realmente aportado por los contribuyentes, con derecho a deducción por donativos de bienes a entidades sin fines lucrativos y al fomento y difusión del patrimonio histórico-artístico (que tienen una deducción del 25%), lo que supone una serie de valores monetarios crecientes; y una media aportada por cada individuo, por declaración deducible en este concepto, también creciente y con una tasa de variación total (2010/2003) del 13,00%, y una tasa de crecimiento acumulativo anual, durante el mencionado periodo de estudio, del 1,76%. Estamos por tanto ante un mecanismo creciente, poco sensible a los efectos de la crisis y que consigue en el año 2010 unas cantidades superiores a los 700 mil euros.

	Importe donado	Número de declar. Deducc.	Media por declaración	Tasa de variación anual
2003	354.905.328 €	1.332.777	266,29 €	n.d.
2004	445.446.680 €	1.594.663	279,34 €	4,9%
2005	492.495.956 €	1.794.516	274,45 €	-1,8%
2006	559.410.048 €	1.932.333	289,50 €	5,5%
2007	597.807.508 €	2.015.860	296,55 €	2,4%
2008	657.049.484 €	2.177.631	301,73 €	1,7%
2009	701.174.636 €	2.333.870	300,43 €	-0,4%
2010	758.799.212 €			

Tabla 2. Importe real de las deducciones por donativos (2003-2010)

El porcentaje existente entre el número de declaraciones con derecho a deducción, por este concepto, y el número total de declaraciones realizadas en cada año, aumenta de una manera creciente; lo cual nos indica que el numerador de la fracción está creciendo a una mayor tasa que el denominador, dicho de otra forma, está creciendo en mayor medida porcentual, el número de declaraciones con derecho a deducción que el número total de declaraciones de IRPF (figura nº 3); causa por la cual este porcentaje es creciente. Si agregamos las cantidades de los dos conceptos tenemos:

	Importe realmente aportado	Número de declaraciones deducc.	Media por declaración
2003	364.692.221 €	1.365.740	267,03 €
2004	451.166.947 €	1.603.994	281,28 €
2005	497.360.876 €	1.800.907	276,17 €
2006	563.266.341 €	1.938.438	290,58 €
2007	600.677.741 €	2.021.265	297,18 €
2008	659.282.004 €	2.177.631	302,19 €
2009	704.016.983 €	2.337.333	301,21 €
2010	760.628.312 €	2.523.347	301,21 €

Tabla 3. Cantidades reales aportadas por los contribuyentes del IRPF

b) El Impuesto de Sociedades (IS) (10)

Las empresas también pueden obtener ventajas fiscales por los recursos destinados a la promoción de la cultura. El artículo 38 del real decreto legislativo 4/2004, por el que se aprueba el texto refundido del Impuesto de Sociedades; y los artículos 17.1d, 18.1f y 2, y 20 de la ley 49/2002, del mecenazgo, así como otras normas tributarias, establecen para las empresas la posibilidad de deducirse, en sus liquidaciones del impuesto el 15% o el 35% de las cantidades invertidas o gastadas en la «conservación, reparación, difusión o exposición de los bienes propios declarados de interés cultural», entre otras posibilidades sobre el primer porcentaje; para aplicar el segundo porcentaje deducible a las cantidades que sean «donativos o donaciones de bienes, a entidades sin ánimo de lucro o administraciones públicas, que formen parte del PHE, e inscritos en el Registro general de bienes de interés cultural, así como a entidades que persigan la realización de actividades museísticas y el fomento y/o difusión del Patrimonio Histórico Artístico», entre otras posibilidades.

La figura nº 4, nos muestra la evolución que siguen las dos series de declaraciones del citado impuesto; mientras la totalidad de las declaraciones formuladas, entre los años 2004-2010, han aumentado en valor absoluto unas 300.000, esto es a una tasa de crecimiento anual del 4,05% (por la disponibilidad de los datos, el periodo de estudio se reduce en un año, ahora

es desde el año 2004 al 2010), las declaraciones con deducciones impositivas por estos conceptos, lo han hecho con una tasa de variación total, en el periodo citado, en un 93,68%, y con una tasa de crecimiento anual acumulativo que ronda el 11,65%.

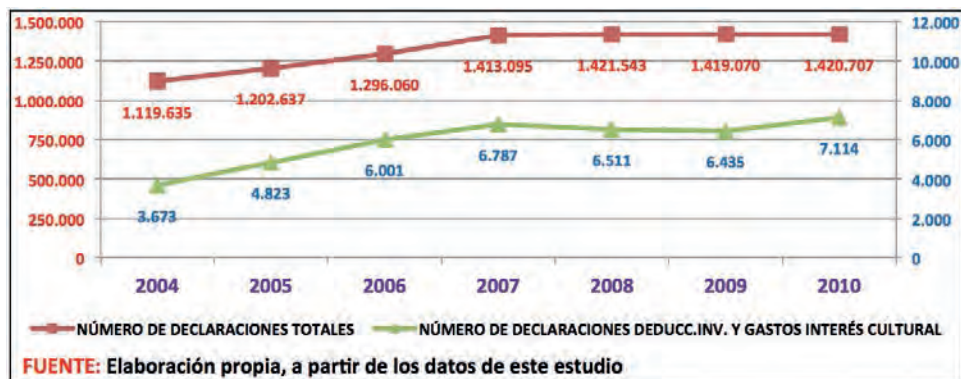


Ilustración 4. Evolución de las donaciones de las empresas. Impuesto de Sociedades

Sin embargo, el porcentaje de declaraciones con derecho a deducción por el Impuesto de Sociedades (IS), por estos conceptos, respecto a los totales realizados, es muy bajo, y en el periodo analizado vemos que éste, experimenta un crecimiento del 3,3 por mil –en 2004–, hasta un 5,0 por mil –en 2010–, esto es con una tasa de variación total, en el periodo considerado 2004/2010, del 52,6% siendo su tasa de crecimiento durante el mencionado espacio temporal, del 7,3%.

Simultáneamente, y durante el mismo periodo, observamos una media de recaudación, en el impuesto de sociedades que varía entre 63,9m€ –en 2004–, hasta 41,7 m€ –en 2010–, lo que indica una tasa de crecimiento negativa del -6,9%, para la totalidad del periodo.

	Importe real donado	Número de declar. deducc.	Media por declaración	Tasa de variación anual
2004	234.833.500 €	3.673	63.935,07 €	
2005	262.847.717 €	4.823	54.498,80 €	11,9%
2006	345.414.829 €	6.001	57.559,54 €	31,4%
2007	504.130.460 €	6.787	74.278,84 €	46,0%
2008	264.736.117 €	6.511	40.659,82 €	-47,5%
2009	303.716.871 €	6.435	47.197,65 €	14,7%
2010	296.883.146 €	7.114	41.732,24 €	-2,3%

Tabla 4. Cantidades reales aportadas por las empresas en el IS

El volumen monetario deducido anualmente, de acuerdo a nuestras estimaciones, entre los años considerados de la serie, tiene una tasa de variación total positiva del 26,4%; pasando de una cifra de deducción monetaria por este impuesto de 82,2 M€, en 2004, a 103,9 M€, en el año 2010. La estimación de la cifra realmente aportada por las empresas que, realizan un esfuerzo impositivo, en la protección de la cultura y del mecenazgo (incluyendo un amplio abanico de organizaciones «no lucrativas» indistinguibles que abarcan desde la Protección del Patrimonio Histórico Español (PHE) hasta «Médicos sin fronteras»), pasa de ser, en el año 2004, de 234,8 M€, a 296,9 M€ en el ejercicio 2010.

La media nacional, por declaración, de las cantidades realmente aportadas en aplicación de la Ley 49/2002 (del mecenazgo), se reduce significativamente desde 63,9 m€, en el 2004, hasta los 41,7 m€, en el 2010. Lo que indica una tasa de crecimiento anual negativa de -6,9%.

Los datos más importantes que, aportan las estadísticas de la agencia tributaria, relacionados con los dos impuestos directos de mayor relevancia en nuestro país, se reflejan en las dos series de datos que figuran en la ilustración 5, los cuales han sido estimados a partir del importe deducido, en las declaraciones, que figura en las mencionadas estadísticas.

Como podemos comprobar las cantidades estimadas de las donaciones por parte de individuos y empresas asciende en 2010 a un poco más de 1.000 millones de euros. En términos comparativos podemos considerar que esta cifra se aproxima al presupuesto de gasto total de la Administración General del Estado en cultura.

También podemos observar que de esa cantidad las aportaciones de los individuos suponen las $\frac{3}{4}$ partes, mientras que las aportaciones de las empresas se limitan a la cuarta parte restante. Por otra parte resulta muy evidente que el efecto de la crisis ha sido de gran magnitud en las donaciones empresariales, mientras que su efecto no resulta perceptible en las donaciones del IRPF.

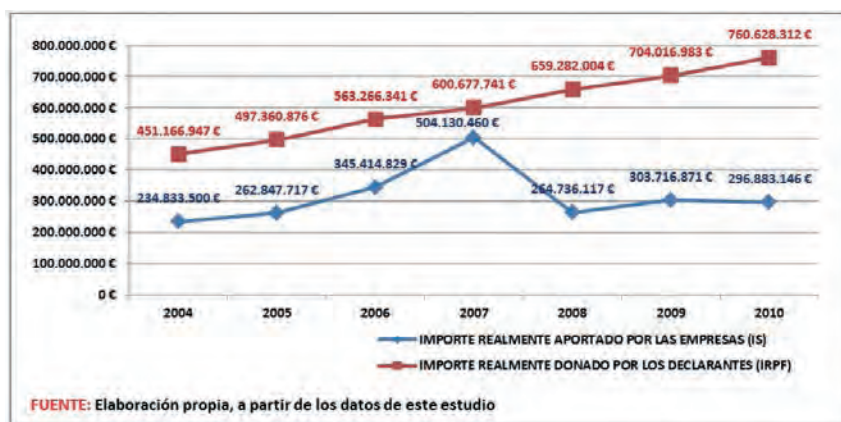


Ilustración 5. Evolución de las cantidades donadas por las personas físicas (IRPF) y las empresas (IS)

Con estas observaciones podemos concluir que actualmente tenemos una ley de mecenazgo que induce a unas cantidades donadas que no son despreciables y que en 2010 equivalían al presupuesto total del Gobierno Central en cultura. A todas estas cantidades habrá que añadirles las inducidas por las distintas CCAA.

Las Comunidades Autónomas (CC.AA.) y la Ley del mecenazgo

Las CC.AA., respecto al IRPF, podrán asumir determinadas competencias (11) sobre: a) El importe mínimo personal y familiar aplicable para el cálculo del gravamen autonómico; b) La escala autonómica aplicable a la base liquidable general, que deberá ser siempre progresiva; y, c) Las deducciones y límites, en la cuota íntegra autonómica según las circunstancias personales y familiares por inversiones no empresariales, y las subvenciones y ayudas públicas no exentas que se perciban en sus respectivos ámbitos territoriales; siempre con los límites establecidos por la legislación (12) vigente.

En este sentido las distintas CC.AA. han conformado estas deducciones según unos criterios de valoración de necesidades, sin dar la misma importancia a las mismas causas. Por ello mientras unas Comunidades establecen deducciones para el fomento del autoempleo, el alquiler de la vivienda habitual, o la adopción de hijos en el ámbito internacional; otras dan prelación a los contribuyentes con discapacidad, a las familias monoparentales, o a las ayudas domésticas. Incluso cuando las causas que otorgan la deducción sean iguales, puede suceder que los porcentajes aplicables sean distintos, permitiéndose deducciones cuyos límites son muy diversos, y que comprenden desde cantidades fijas anuales hasta la aplicación de porcentajes sobre la cuota íntegra autonómica, o sobre la base imponible.

Nuestro interés se centrará en repasar aquellas deducciones autonómicas particulares relacionadas con la cultura, el patrimonio y el mecenazgo; esto es, las motivadas por la entrada en vigor de la ley 49/2002, del mecenazgo (sin tener en cuenta «las donaciones con finalidad ecológica», que también surgen como consecuencia de esta ley), y que dependiendo de las CC.AA. toman nomenclaturas, límites y aplicaciones distintas:

- Inversiones en viviendas protegidas.
- Donaciones para la conservación o la rehabilitación del patrimonio histórico de la propia Comunidad Autónoma.
- Cantidades destinadas por sus propios titulares a la restauración, reparación o rehabilitación de bienes inmuebles declarados de Interés Cultural.
- Donaciones de bienes integrantes del Patrimonio Histórico y Cultural de la propia Comunidad.
- Donaciones destinadas al fomento de la lengua autonómica.
- Cualquier otra aportación de características similares.

Solamente nueve autonomías (13) tienen deducciones que se aproximan a las definidas en el apartado anterior, en la tabla 5 podemos observar algunos datos medios (tomados en el periodo 2005–2010) de estas nueve autonomías, lo cual nos puede dar alguna idea del Mecenazgo inducido a través del IRPF, si bien el detalle concreto de las cantidades monetarias realmente aportadas a través de las declaraciones del IRPF no pueden deducirse por los límites, exenciones e incompatibilidades que se contemplan en la legislación.

	Asturias	Murcia	Madrid	Canarias	Cantabria	Cataluña	Castilla León	Com. Valenciana	Extremadura
Número medio de declaraciones totales	516.922	551.406	2.916.526	743.507	273.259	3.368.347	1.207.418	2.137.581	451.962
Número medio de declaraciones con deducción	1.744	1.239	97.488	701	2.241	18.973	23.024	3.808	1.314
Media por declaración con deducción autonómica	86,74 €	62,59 €	61,67 €	56,23 €	45,85 €	45,18 €	35,11 €	28,00 €	26,74 €
Media por declaración de IRPF efectuada	0,29 €	0,14 €	2,07 €	0,05 €	0,37 €	0,25 €	1,09 €	0,13 €	0,05 €

Tabla 5. Datos medios de las deducciones autonómicas por el Mecenazgo (2005-2010)

Fuente: Elaboración propia, a partir de los datos del IRPF (Agencia Tributaria).

Sin embargo, podríamos sacar algunas conclusiones erróneas, puesto que no todas las CC.AA. aplican las mismas deducciones, ni tan siquiera en el caso de idénticas deducciones se aplican los mismos límites (14) ni exenciones.

En la figura 6, observamos la evolución del porcentaje medio de declaraciones que se deducen IRPF, con motivo de la aplicación de la ley del mecenazgo, respecto a la media total, (solamente tenemos en cuenta las nueve CC.AA. que se deducen impuesto por dicha ley, según los datos de la agencia tributaria (15).

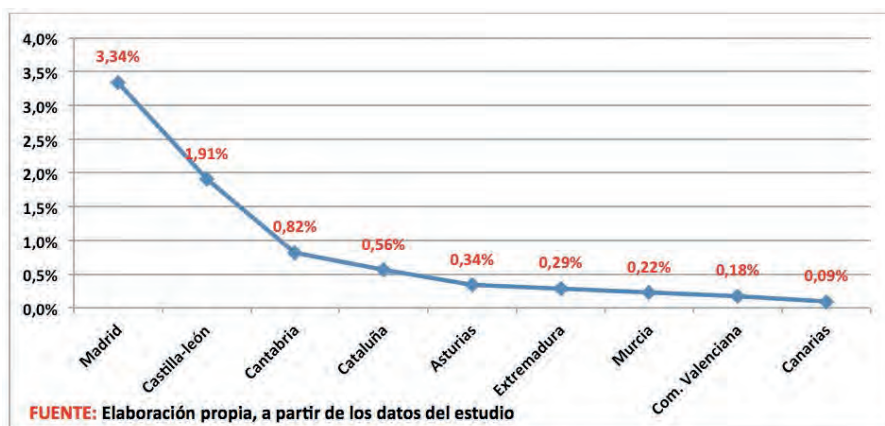


Ilustración 6. Evolución del porcentaje entre el promedio de las declaraciones con deducción autonómica, por mecenazgo, y el número medio de las declaraciones totales autonómicas (periodo observado 2005-2010)

Como cada Comunidad aplica unos criterios y límites desgravables, que difieren totalmente de los criterios y límites que aplican, todas y cada una del resto de Comunidades, los datos no son homogenizables ni comparables, entre sí. Pero sí que nos puede dar una idea del grado de mecenazgo que los donantes de cada Comunidad alcanzan; así que el primer puesto lo ocupe la Comunidad de Madrid, no es ninguna sorpresa, puesto que el criterio de desgravación es muy amplio (todas las fundaciones, con sede en Madrid, amparadas por la ley) y es la Comunidad que más declaraciones aporta (comparativamente, puesto que ocupa solo una provincia); sin embargo, si que llama la atención que sea Castilla-León la siguiente Comunidad de este listado, pero si analizamos los criterios de desgravación, y las estadísticas que aportan el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, así como los anuarios publicados por la SGAE (entre otros), podemos comprobar que es una de las Comunidades que más bienes culturales/patrimoniales posee y una de las que más invierten en los mismos. En el otro extremo de la tabla, y también destacable negativamente, tendríamos a la Comunidad Valenciana que, siendo la Autonomía que más criterios de desgravación tiene, por aplicación de la ley 49/2002, con unos límites porcentuales tan bajos, probablemente el declarante/donante, no encuentra incentivos suficientes como para realizar estas donaciones que beneficiarían al patrimonio histórico valenciano.

Nuevamente nos volvemos a fijar en estas nueve Autonomías para analizar la evolución de la media (en €) que se deduciría cada declarante de IRPF que aplicase las deducciones de su propia Comunidad Autónoma, con motivo de esta ley que estudiamos (diagrama de barras de la ilustración 7). Las cuatro CC.AA. que más se deducen de media serían Asturias (86,74€), Murcia (62,59€), Madrid (61,67€) y Canarias (56,23€); en el otro lado de la tabla destacamos negativamente la Comunidad Valenciana (28,00€) y Extremadura (26,74€), ambas están por debajo de la mitad de Canarias (que sería la cuarta del *ranking* citado).

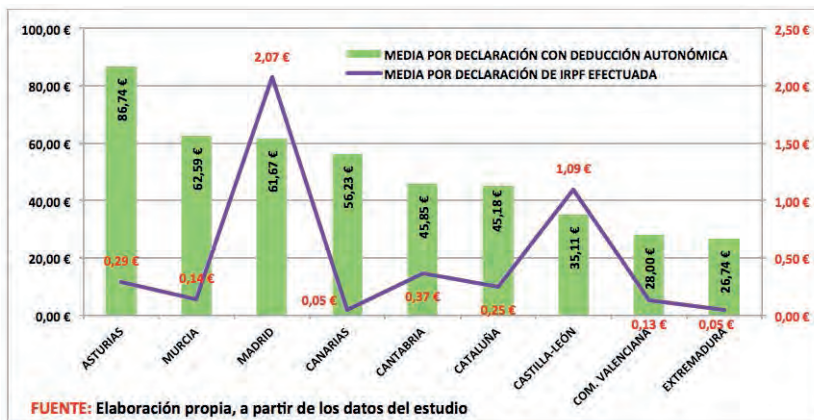


Ilustración 7. Evolución de la media por declaración con deducción autonómica, frente a la media por declaración de IRPF (totales) efectuada (datos en euros)

La segunda parte de la figura (línea quebrada) nos indica la media que se desgravaría cada uno de los contribuyentes que han realizado la declaración del IRPF –como si todos ellos se desgravasen una cantidad similar, por la ley del mecenazgo–, y nos encontramos que, de nuevo, la Comunidad de Madrid y la Comunidad de Castilla-León lideran este listado con 2,07€ y 1,09€ respectivamente, datos que si bien de Madrid nos dice bien poco, por las características de sus desgravaciones fiscales autonómicas en este concepto, sí que nos indican que en Castilla-León muestra un comportamiento diferencial por lo podríamos derivar que prácticamente es la única de la CC.AA. (si exceptuamos la singularidad de Madrid) donde la política fiscal regional tiene algún efecto perceptible. En las otras podemos decir que se trata de intervenciones meramente decorativas.

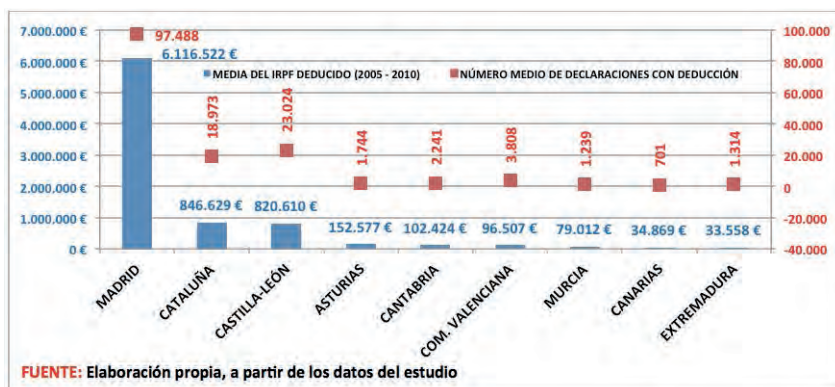


Ilustración 8. Medias, en el periodo 2005-2010, de las CC.AA. que aplican la ley del Mecenazgo, en el IRPF (deducciones autonómicas, y euros corrientes)

La ilustración 8 nos da una idea, en términos medios, de lo que ocurre en general, con las deducciones autonómicas del IRPF, durante el periodo 2005-2010, con las nueve CC.AA. que aplican deducciones con motivo de la ley 49/2002. En la misma apreciamos el número medio de declaraciones realizadas con este derecho de deducción y el número medio de euros deducidos en las mencionadas declaraciones, por cada una de las Comunidades indicadas; destacamos en Madrid (16) que, con una media de 97.488 declaraciones los contribuyentes se han deducido del impuesto 6.116.522€, lo cual nos está indicando que el 3,34% de los declarantes aplica una deducción.

Las conclusiones sobre el impacto de los modelos autonómicos para incentivar el destino de recursos hacia la cultura y el patrimonio nos indica que si exceptuamos a la Comunidad de Madrid los resultados resultan muy modestos y se ubican en un entramado fiscal complejo que finalmente tiene un efecto incentivador muy limitado.

A modo de consideraciones finales

El análisis anterior evidencia que se necesitan establecer herramientas para evaluar los impactos de la política fiscal sobre la dinámica de los sectores culturales. El reciente impacto de las subidas del IVA sobre los sectores culturales y la «confusión» (17), alrededor de sus efectos evidencia la necesidad de realizar un seguimiento más cuidadoso de un sector cuya importancia económica y social trasciende su propia esfera, y la propia Comisión Europea reconoce su contribución al crecimiento y el empleo y su impacto en otros campos como la innovación y que muestra notables relaciones no sólo con los niveles de renta per cápita de las regiones europeas sino también con los grados de percepción subjetiva del bienestar de su ciudadanía.

Este aspecto no es exclusivo de España, sino que se da en la mayoría de países, en los que no se han elaborado los indicadores ni estadísticas pertinentes para analizar la eficiencia de los incentivos fiscales. Un análisis que ahora es más necesario que nunca, dadas las restricciones presupuestarias por las que atraviesan la mayoría de los países europeos y en buena parte del mundo desarrollado, y se reclama una mejor utilización de los recursos públicos, ya sea a nivel de gasto o, como es el caso, la renuncia a unos ingresos públicos para la promoción de las actividades culturales.

En este contexto, lo primero que cabe señalar es que el mecenazgo no pueden convertirse en el sustituto de la responsabilidad pública del Estado sobre los presupuestos e inversiones en materia cultural (en todos sus ámbitos) ni se debe desplazar al sector privado (ni empresas ni ciudadanos) la obligación de su mantenimiento y desarrollo. Especialmente en España, el presupuesto público debe asumir la responsabilidad de activar la arquitectura cultural, porque los sectores culturales y creativos constituyen una de las potencialidades más plausibles de especialización inteligente (Rausell, 2013).

Respecto a las posibilidades de la nonata nueva Ley de mecenazgo hay que tener en cuenta que como señala Benhamou (Benhamou, 1996), la cantidad de las donaciones se ve afectada directamente por el «precio de la donación» y los incentivos fiscales para el patrocinio son los subsidios indirectos, y en consecuencia una parte de la donación es pagada por el sector público renunciando a una cantidad determinada de ingresos fiscales. Así un incentivo fiscal del 50% por una donación supone que el sector público asume el otro 50%. La única diferencia con el subsidio directo es que la persona o la empresa que paga por ello ha optado por pagar y puede decidir parcialmente sobre qué bienes culturales se aplica la donación. Algunos estudios, para el caso europeo evidencian que la cantidad de aumento de las donaciones causada por el mayor incentivo fiscal fueron menor que los ingresos no percibidos por el gobierno (Frack, Landais, 2010).

El desarrollo del mecenazgo se ubica más en recorridos a largo plazo que tiene que ver con percepciones sociales sobre los benefactores que a medidas concretas de incentivos. En general y de acuerdo con los estudios sobre las motivaciones de las corporaciones para intervenir en cultural cabe decir que las empresas atenderían al ámbito de la «Cultura» al permitir un diferente modo de comunicación y de relación con el resto de la sociedad con la que interaccionan, lo cual redundaría en la obtención de una mejora en su imagen corporativa, influyendo por lo tanto, en sus relaciones con el entorno y el posicionamiento que se deriva en relación a los diversos *stakeholders* con los que ésta interactúa.

Es cierto que se puede mejorar y actualizar La ley 49/2002, *de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo*, ley que en su origen estuvo regida por una doble finalidad, a) primar e incentivar fiscalmente permitiendo la reducción en los impuestos de los donantes (mecenazgos); y b) regular, también fiscalmente todas las entidades sin ánimo de lucro, que son las beneficiarias de las aportaciones referidas. Desde la promulgación de la Ley Orgánica 1/2002, de asociaciones, podemos considerar que los efectos para canalizar el esfuerzo de la iniciativa privada en beneficio de la cultura española han sido bastante limitados, de modo que estos diez años transcurrido desde su promulgación hacen pensar en una posible etapa regresiva; por lo que debería revisarse aquel modelo modificando la ley y creando nuevos incentivos capaces de atraer recursos hacia la cultura. Aún teniendo en cuenta que los porcentajes de la deducción no son la única variable relevante es evidente que unas adecuadas modificaciones potenciarían el compromiso de las empresas españolas (que suponen el fracaso del sistema español de mecenazgo). El efecto podría ser doble: empresas que están comprometidas con la cultura, podrían recuperar –vía deducción fiscal– con el mismo nivel de donación el doble de su inversión actual; y empresas que todavía no se han planteado nunca su compromiso con la cultura podrían adherirse al sistema. Como en el caso francés el recorrido largo se encuentra en captar el interés por el mecenazgo de parte de las pequeñas y medianas empresas, el verdadero caladero en el caso español.

Pero a nuestro entender, el principal valor de una nueva ley de mecenazgo se ubica en la regulación y la creación de los incentivos sobre los modelos de *crowdfunding*, que constituyen el verdadero espacio emergente de las posibilidades de la participación de la sociedad civil en la financiación de la cultura. Las características, las implicaciones y los modelos de *crowdfunding* requerirían un artículo completo para su análisis, pero no nos cabe ninguna duda que define una nueva frontera de posibilidades en la financiación privada de la cultura. El papel del sector público debería establecer un trato fiscal incentivador tanto a donantes como a receptores de las donaciones y también fortalecer la seguridad jurídica.

En definitiva, pensamos que una nueva Ley de mecenazgo es pertinente y puede ser útil, pero de ninguna manera va a suponer ni la solución definitiva a los problemas de recursos de los sectores culturales ni el mecanismo compensatorio del alejamiento presupuestario del sector público.

NOTAS

(1) Investigación realizada al abrigo del proyecto competitivo de I+D «La cultura como motor de innovación: definiendo las bases de un nuevo modelo socio-económico para una España post-crisis» (CSO2012-39373-C04-03), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

(2) En lo sucesivo denominaremos ENL (Entidades No Lucrativas), todas aquellas entidades de carácter privado, pertenecientes al Tercer Sector y que se les ha denominado de muy diversas formas, tales «entidades sin fines lucrativos», o «sector voluntario».

(3) Cayo Cilnio Mecenas, caballero romano, amigo y consejero de Augusto, en la época romana protector de literatos y artistas, vivió entre los años -73-8 a. d. C.; Horacio, Virgilio y Propertio, pueden contarse entre sus protegidos. Debido a su gran dedicación artística, su nombre, Mecenas, acabó siendo sinónimo de aquellos que fomentan y patrocinan las artes y la cultura de forma desinteresada.

(4) Antonio Martínez López, gerente del Instituto de las industrias culturales y de las artes de la Región de Murcia en un texto inédito.

(5) Alemania, Australia, Brasil, Canadá, China, Corea del Sur, España, EE.UU., Francia, Grecia, India, Italia, Japón, México, Reino Unido, Rusia, Sudáfrica y Turquía.

(6) Hay que tener en cuenta que estamos hablando de un país con 312 millones de habitantes, frente a los 47,2 millones que tiene España, aproximadamente un 15,1% del tamaño poblacional. El incentivo creado para las aportaciones, y el número tan importante de habitantes, implican un resultado excepcional.

(7) «Loi n° 2003-2007 du 1^{er} août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations», lo cual es una modificación de la «Loi n° 87-571 du 23 juillet 1987 sur le développement du mécénat».

(8) Su denominación exacta es la de «Ley de medidas fiscales, administrativas y del orden social».

(9) El procedimiento para declarar una asociación de «utilidad pública», viene regulado en la Ley Orgánica 1/2002, de 22 de marzo, reguladora del derecho de asociación (artículos 32 al 36).

(10) Real Decreto Legislativo 4/2004, de 5 de marzo, por el que se aprueba el texto refundido del Impuesto de Sociedades, y Real Decreto 1777/2004, de 30 de julio, por el que se aprueba el Reglamento del Impuesto de Sociedades, vienen regulando la normativa sobre la deducción que pueden practicar las empresas, en materia regulada por la reiterada ley 49/2002. Sin embargo, la primitiva ley 61/1978, de 27 de diciembre, del Impuesto de Sociedades, ya contemplaba este tipo de deducciones impositivas que afectaban al Patrimonio Cultural o Histórico, que en el artículo 26, deducción por inversiones..., ya las contemplaba. Con posterioridad, y debido a la gran dispersión normativa que padecía el IS, tras una profunda revisión, se promulga la ley 43/1995, de 27 de diciembre, del Impuesto de Sociedades y ampliada por el reglamento del IS aprobado por Real Decreto 537/1997, de 14 de abril, regulan el citado impuesto; manteniendo su vigencia hasta el 1 de septiembre de 2004. A partir de esta fecha será el real decreto legislativo 4/2004 y sus disposiciones complementarias quien regule este impuesto.

(11) Extracto del artículo 46 de la ley 22/2009, de 18 de diciembre.

(12) Respecto a las deducciones que, cada una de las CC.AA. conceden a los contribuyentes que fijaron su residencia habitual dentro de su ámbito territorial, vienen reguladas por la ley 35/2006, de 28 de noviembre, sobre el Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas (IRPF), y en consonancia con la ley 22/2009, de 18 de diciembre, por la que se regula el sistema de financiación de las CC.AA. de régimen común y Ciudades con Estatuto de Autonomía y se modifican determinadas normas tributarias.

(13) País Vasco y Navarra tienen un régimen fiscal especial y sus datos no están incluidos en este estudio. Andalucía, Aragón, Baleares, Castilla-La Mancha, Galicia y La Rioja no tienen deducciones autonómicas derivadas de la aplicación de la ley 49/2002, del mecenazgo.

(14) Así que mientras Asturias aplica deducciones por «inversiones en vivienda habitual con la consideración de vivienda protegida» y cuya cuantía y límite es 112 € (en 2010), por sujeto pasivo con derecho a ella; Canarias aplica a las «donaciones para rehabilitación o conservación del patrimonio histórico canario» el 20% de las cantidades donadas sin exceder del 10% de la cuota íntegra autonómica, y a las «cantidades destinadas por sus titulares a la restauración, rehabilitación o reparación de bienes inmuebles declarados de Interés Cultural» el 10% de dichas cantidades y el mismo límite; Cantabria aplicaría el 15% a los «donativos a fundaciones» o el 12% por los «donativos al Fondo Cantabria Coopera» con el límite del 10% de la base liquidable general y del ahorro del contribuyente; Castilla-León otorga este beneficio a las deducciones «por las cantidades donadas a Fundaciones de CyL y donaciones para la recuperación del patrimonio histórico, cultural y natural» el 15% de esas cantidades, así como el mismo porcentaje del 15% para las «cantidades invertidas en la recuperación del patrimonio histórico, cultural y natural de CyL», con el límite máximo conjunto del 10% de suma de la base liquidable general y del ahorro del contribuyente; en Cataluña este beneficio se aplica a los «donativos a entidades que fomentan el uso de la lengua catalana», con un 15% de dichas cantidades hasta un límite del 10% de la cuota íntegra autonómica; para Extremadura las deducciones derivadas de la ley del mecenazgo se aplican a «las donaciones de bienes integrantes del Patrimonio Histórico y Cultural Extremeño» por importe del 10% del valor administrativamente comprobado de las donaciones puras y simples, y «por las cantidades destinadas por sus titulares a la conservación, reparación, restauración, difusión y exposición de bienes del Patrimonio Histórico y Cultural Extremeño» con el 5% de las cantidades gastadas, el límite común de estas dos deducciones extremeñas está en 300 euros; Madrid aplica una cuantía del 15% de las cantidades realmente donadas a las fundaciones de la Comunidad de Madrid en el concepto «por donaciones a fundaciones» y límite el 10% de la base liquidable general y del ahorro del contribuyente; la Región de Murcia aplica un porcentaje del 30% de deducción «por los donativos para la protección del Patrimonio Histórico de la Región de Murcia» con el límite del 10% de la base liquidable del

contribuyente y con la incompatibilidad de la deducción estatal del mismo concepto; y por último, la Comunidad Valenciana, que contempla cuatro tipos distintos de deducciones, a saber: «por donaciones de bienes integrantes del Patrimonio Cultural Valenciano», se aplica una deducción del 10% de las donaciones puras y simples de bienes, «por donativos para la conservación, reparación y restauración de bienes integrantes del Patrimonio cultural Valenciano», el 5% de las cantidades dinerarias donadas, «por las cantidades destinadas por sus titulares a la conservación, reparación y restauración de bienes integrantes del Patrimonio Cultural Valenciano», otro 5% de las cantidades gastadas por esos titulares, teniendo en cuenta que todos estos bienes patrimoniales –en las tres deducciones anteriores–, deben estar inscritos en su Inventario General, y «por donaciones destinadas al fomento de la Lengua Valenciana», el 10% de las donaciones realmente efectuadas en el período impositivo, todas ellas perfectamente documentadas cuando se trate de donaciones dinerarias y en las donaciones en especie, la certificación expedida por la Conselleria competente haciendo constar el valor de los bienes donados (que formen parte del Patrimonio Cultural Valenciano), así como mención expresa del carácter irrevocable de la donación.

(15) <http://www.agenciatributaria.es/AEAT.internet/Inicio.shtml>

(16) Aparentemente la Comunidad Autónoma de Madrid, para este tipo de deducciones conformaría una excepción, dentro del término medio, primero por la amplitud de criterios; segundo, por el número tan importante de contribuyentes del impuesto en la citada Comunidad; y tercero, por la gran cantidad de sedes fundacionales ubicadas en su territorio.

(17) Por ejemplo el incremento del IVA en las artes escénicas es responsable del descenso de espectadores estimados en 17,48% y del 20,20% de recaudación neta, por lo que el efecto recaudatorio sería negativo. Dictamen de ICC consultores.

BIBLIOGRAFÍA

AUSTRALIAN GOVERNMENT, (2009). *Taxation Administration Act 1953-Private Ancillary Funds Guidelines*.

BENHAMOU, F. (1996). «Is increased public spending for the preservation of historic monuments inevitable? The french case». *Journal of Cultural Economics*, nº 20, págs. 115-131.

CAMARERO, C. y GARRIDO, S. (2004). *Marketing del patrimonio cultural*, Madrid: Pirámide.

COUNCIL OF EUROPE, EUROPEAN INSTITUTE FOR COMPARATIVE CULTURAL RESEARCH (2013). *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe*, 14th edition.

ERNEST&YOUNG, (2011). *The way to cultural diversity*. EYGM Limited.

FACK, G. y LANDAIS, C. (2010). «Are tax incentives for Charitable Giving Efficient? Evidence from France». *American Economic Journal: Economic Policy*, nº 2, págs. 117-141.

FREY, B. (2005). «El Apoyo Público a las Artes» en R. TOWSE, *Manual de Economía de la Cultura*. Madrid: Fundación Autor.

FREY, B. (2000). *La economía del arte*. La Caixa. Colección de estudios económicos, nº 18.

FREY, B. y POMMERHNE, W. (1989). *Muses and Markets. Explorations in the Economics of the Arts*. Oxford: Blackwell.

GOBIERNO DE CANADÁ (2011). *Children's Arts Tax Credit*.

GOBIERNO DE HUNGRÍA (1997). Act CXXVI of 1996 as amended by Act CXXIX (Hungria) *On Use of a Specified Amount of Personal Income Tax in Accordance with the Taxpayer's Instruction*.

GOBIERNO DE LOS PAÍSES BAJOS (2001). *Dutch Income Tax Act 2001*.

GOBIERNO DE REINO UNIDO (1984). *Capital Transfer Tax Act 1984*.

GOBIERNO DE REINO UNIDO (2009). *Corporation Tax Act 2009*.

HEILBRUN, J. y GRAY, C. (2001). *The Economics of Art and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

KOTTER, J. (1995). «Leading Change: Why Transformations Efforts Fail». *Harvard Business Review*, vol. 73, nº 2.

LEY 30/1994, de 24 de noviembre, de *Fundaciones y de Incentivos Fiscales a la participación privada en actividades de interés cultural*.

LEY 49/2002, de 23 de diciembre, de *régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo*.

LEY 35/2006, de 28 de noviembre, de *Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas y de modificación parcial de las leyes de los Impuestos sobre Sociedades, sobre la Renta de los No Residentes y sobre el Patrimonio*.

LEY ORGÁNICA 1/2002, de 22 de marzo, *reguladora del derecho de asociación*.

MINISTERIO DE CULTURA (2011). *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2009-2010*. Secretaría General Técnica de la Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación. Ministerio de Cultura.

MUÑOZ BOLAÑOS, S. (2012). «La nueva ley de participación Social y mecenazgo» en Jornadas Profesionales *Patrocinio y mecenazgo: creatividad y financiación. Fórmulas de comunicación e imagen*. Sevilla: Asociación de la Prensa de Sevilla.

NETZER, D. (2005). «Las organizaciones sin ánimo de lucro» en R. Towse (coord.), *Manual de economía de la cultura*. Madrid: Fundación Autor.

PROPOSICIÓN DE LEY de modificación de la Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de *régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo*. Presentada por CiU. 5 de enero de 2012. *Boletín Oficial de las Cortes Generales*. Congreso de los Diputados. Madrid.

PULIDO, A., y FONTELA, E. (1993). *Análisis input-output. Modelos, datos y aplicaciones*. Madrid: Ediciones Pirámide.

RAUSELL KÖSTER, P. y MONTAGUT MARQUÉS, J. (2010). «La privatización de bienes culturales. ¿Una alternativa?» en *Patrimonio Cultural de España*, nº 3, págs. 109-127.

RAUSELL KÖSTER, P. y URIEL JIMÉNEZ, E. (2011). *La dimensión económica del Patrimonio*. Informe realizado por ECONCULT. Inédito. Universitat de València.

RAUSELL KÖSTER, P. (2013). «Comprender la Economía de la Cultura como vía para salir de la Crisis». *El profesional de la información*, 2013, julio-agosto, v. 22, n. 4, págs 286-289.

RAUSELL KÖSTER, P. (Dir.), MARCO SERRANO, F. y MONTAGUT MARQUÉS, J. (2011). «Impacto y dimensión Económica del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias ‘González Martí’». *Revista MUSEOS.es* nº 7-8, págs. 232-253.

REAL DECRETO 1270/2003, de 10 de octubre, por el que se aprueba el *Reglamento para la aplicación del régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo*.

REAL DECRETO 1740/2003, de 19 de diciembre, sobre *procedimientos relativos a asociaciones de utilidad pública*.

REAL DECRETO 1777/2004, de 30 de julio, por el que se aprueba el *Reglamento del Impuesto sobre Sociedades*.

REAL DECRETO LEGISLATIVO 4/2004, de 5 de marzo, por el que se aprueba el texto refundido de la *Ley del Impuesto sobre Sociedades*.

CULTURA DE PAZ Y GESTIÓN CULTURAL (1)

Carlos Vladimir Zambrano Rodríguez

AUTORES/AUTHORS:

Carlos Vladimir Zambrano Rodríguez

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Profesor Titular. Facultad de Ciencias del Trabajo. Universidad de Cádiz

TÍTULO/TITLE:

Cultura de paz y gestión cultural

Culture of peace and cultural management

CORREO-E/E-MAIL:

carlos.zambrano@uca.es

RESUMEN/ABSTRACT:

Este trabajo desarrolla la idea según la cual los conceptos internacionales sobre lo cultural mueven dos ideas poderosas, que están íntimamente vinculadas, pero que tienden a segregarse y a rehusar escucharse entre sí, o a hacerlo menos de lo que debieran. Se trata de las vertientes políticas y económicas de la cultura, en particular sus manifestaciones relativas a la ciudadanía y la producción artística. ¿Es factible que esa dicotomía redimensione su capacidad de diálogo incorporando la cultura de la paz y la gestión cultural?; ¿son compatibles la sensibilización en derechos y la excitación mercadotécnica? Para responder se divide en dos partes, la primera trata las relaciones entre paz, cultura y política, y entre guerra, conflictos y derechos, con el fin de presentar una visión cultural de la cultura de la paz. La segunda habla de la administración cultural, en términos de gestión, gobernabilidad y agenda.

According the international concepts of the culture exist two powerful ideas, which are closely linked, but tend to refuse to hear each other. They are the political and economic aspects of culture, and in particular, their relating to citizenship and artistic production. Is feasible this dichotomy to resize their capacity for dialogue incorporating the culture of peace and cultural management? Rights awareness and the marketing excitement are compatible? To answer the questions this work is organized in two parts. First, in order to present an idea of the culture of peace, the article finds two relationships between peace, culture and politics, and war, conflict and rights. Second, speak of cultural administration, in terms of management, governance and agenda.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Cultura de paz, gestión cultural, derechos humanos, conflictos, gobernabilidad cultural

Culture of peace, cultural management, human rights, conflicts, cultural governability

Introducción

La idea de relacionar cultura de paz y gestión cultural podría resultar incómoda, como suele suceder con lo que se piensa cuando entra en juego alguna otredad. Incómoda tanto para los irenólogos como para los gestores, porque sería como recorrer caminos ya andados. El sentido común indica que el tema estaría resuelto de entenderse que todo gestor cultural es un gestor de paz, aunque más metido en emprendimientos; y que todo gestor de la paz sería –según el mismo baremo– un gestor cultural, aunque más metido en derechos humanos. Sin embargo, lo interesante de vincularlas es que se pone en evidencia una tensión estructural entre dos conceptos: «diversidad cultural» y «diversidad de expresiones culturales y artísticas», tensión que relaciona en el primer término a la cultura con la política, y en el segundo a lo cultural con la economía. Ambos están expuestos en uno de los documentos que más ha estimulado profesionalmente la gestión cultural, la Convención de 2005; ambos temas han tenido desarrollos impresionantes, aunque muy disímiles de país a país, situación que aún permanece impensada; es tema de fondo, sobre el que será necesario extenderse aún más en el futuro.

Ahora bien, como no es posible abstraerse de que la gestión cultural y la cultura de paz fueron respuestas internacionales a dos realidades diferentes de un mismo momento neoliberal y globalizador del sistema capitalista, la incomodidad de plantear claramente ese hecho y sus efectos, puede llevar el análisis hasta Fernando Po, pero a riesgo de tener que redescubrir la nostalgia colonial guineana, es necesario ponderar qué de los emprendimientos industriales y qué de los derechos humanos y qué de ambos debe gestionarse, administrarse o gobernarse interrogando la preferencia de lo gubernamental (gobernanza, gobernabilidad, gubernamentalidad, buen gobierno, etc.) para los asuntos públicos y ciudadanos de la cultura y lo cultural. Si se tiene alguna esperanza en que la cultura pueda llegar a ser un factor clave del desarrollo de la sociedad y la civilización, flaco favor se haría reduciendo a la cultura a una suerte de motivación empresarial, y a la gobernabilidad a popurrí de ideas llenas de prejuicios organizacionales y desorientaciones administrativas.

Lo único claro en todo esto, pero también suele ser incómodo, es que los de los emprendimientos y los de los derechos tienen un común denominador que es la cultura. Pero contrariando los lugares comunes –como el decir «no hay quien se aclare con las definiciones de cultura»– las macro-orientaciones de la Unesco, para los unos y para los otros, parten de una misma concepción: basta con comparar las definiciones de la *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales y artísticas*, (2005), y la *Declaración sobre una Cultura de Paz*, (1999); ambas coinciden entre sí y, las dos, con la del padre de la antropología E.B. Tylor quien la planteó a finales del s. XIX.

Cultura de Paz, conflictos, educación y derechos humanos son cuatro elementos con una carga cognitiva y simbólica tan interesante que es inevitable mencionarla. Esos cuatro elementos se materializan como contenidos del Máster y éste como potenciador para la creación

de convivencia en el mundo; convivencia que, como cualquier acción social basada en anhelos o en intereses o en poderes es del dominio de la política. Lugar en el mundo hay si se comprenden los cuatro puntos cardinales y si se tienen presentes las cuatro dimensiones del *continuum* espacio– tiempo. Las propiedades de cualquier ente, en cuanto tal, son cuatro *unum, verum, bellum et bonum*, pero los trascendentales en realidad son los movimientos intuitivos y conceptuales que organizan la percepción sensible. Con cuatro palos de la baraja se hace el juego; Platón decía que cuatro es la realización de la idea, lo que sirve para definir la unidad superior en el mundo. Cuatro los elementos que conforman el universo, fuego, tierra, aire y agua; cuatro –coléricos, melancólicos, sanguíneos y flemáticos– los «humores» de esos elementos. En fin, cuatro, $1 + 2 + 3 + 4$, suman diez y así forman *la tetraktys de la década* que los místicos –que también echaban números– pensaban como el retorno a lo fundamental pues 10 se forma de 1 y 0 que al sumarlos es 1, la unidad primordial (2).

¿Cuál sería, valdría la pena preguntar, «con cierta mística», el *tetraktys* de la cultura de paz, los conflictos, la educación y los derechos humanos, cuando se vive un estado de «guerra infinita» desde el desplome de las *twin towers*? Estado que no es otra cosa que el de la limitación sin precedentes de los derechos humanos fundamentales de la gente, a pesar de que hoy en día ellos están en boca de todo el mundo, y el del fomento de las guerras –grandes y pequeñas– que se desatan por doquier como cruzadas vomitando sus ignominias, dolores y muertes a la hora de los noticieros en la tele o sorprendiendo el *zapping* en *youtube* para soltar nuestras inseguridades.

La Justicia Social es pensada como resultado de la combinación del reconocimiento de la diversidad, la redistribución de la riqueza, y la participación en la toma de decisiones, pero aun pensándola para atajar los miedos saltan los nuevos términos del control de nuestras vidas, a los que se llega cediendo la soberanía propia, la libertad individual y la dignidad personal: en esa perspectiva la seguridad, la paz y la defensa que son tres de los términos del control, adquieren un perverso mismo sentido y una aterradora unidad de significación, que es legitimada cuando se echa llave a la puerta de la casa o se llama a un policía para retirar a un molesto vendedor.

Cuesta decir, sea con palabras propias o invocando a Agamben o a Schmitt, que hoy en día los Estados de derecho, que serían los Estados de la convivencia pacífica, son más Estados de excepción; vale decir, Estados que suspenden los derechos dejando el camino a las violencias sin control y perfeccionadas estéticamente. Estados que hacen de gran hermano, que persiguen con cámaras de TV, mediante dispositivos costosísimos, espectaculares y sofisticados tecnológicamente, a infractores de tránsito pillados *in fraganti*; o ubican del mismo modo, a terroristas dentro de una muchedumbre de ciudadanos desplegadas en imágenes que parecen sacadas de la película *Sin city*, y los persiguen hasta liquidarlos con armamentos galácticos ante la estupefacción de unos, la benevolencia de no pocos y la morbosidad de otros tantos. No es gratuito que Marvel haya producido un comic, *The Infinity War*, en 1992, premonitorio de lo que comenzaría 10 años después.

De acuerdo con Gerardo Pisarello, quién reflexionó sobre el tema de la «guerra infinita» para reseñar un texto de Agamben, a propósito de los acontecimientos de la guerra de Irak, es necesario buscar la «lucidez en el Estado de excepción» en que vivimos, comenzando por evitar la doble banalización, tanto de la paz como de la guerra, pues ninguna de las dos –en la actualidad y en la excepcionalidad que cunden– están desconectadas de las formas más elementales de la violencia (Pisarello, 2003:143)

Este artículo tratará dos puntos: las claves culturales para una cultura de paz, y los ejes de la administración cultural, y cerrará con una breve reflexión final. Para presentar las claves culturales sobre las culturas de paz, que se insiste, debe ser siempre pensada en plural, que pueda aportar ideas para la intervención en los conflictos y para educar en derechos, se analizarán dos relaciones: la primera entre la paz, la cultura y la política, y, la segunda, entre la guerra, los conflictos y los derechos. Para abordar los ejes de la administración cultural se han trabajado dos ítems que dan cuenta de la gestión en sí, y la gobernabilidad para abordar asuntos ciudadanos desde una perspectiva cultural.

1. Claves culturales para una cultura de paz

1. En el año 1991 Colombia firmó y ratificó el *Convenio 169 para Pueblos Indígenas y Poblaciones Tribales en Países Independientes*, de la OIT, el cual aborda –en el marco de los Derechos Humanos Universales– la protección de los derechos indígenas y plantea el compromiso de los Estados para atender los temas de justicia social, terminación de la violencia secular contra los indígenas, solución del conflicto por la tierra y del reconocimiento de la diversidad étnica. Además, en ese mismo año, se promulgó una nueva Constitución Política, la cual dio pie para la modernización del Estado colombiano y para firmar la paz con tres grupos guerrilleros. Hace justo un año, en octubre de 2012, nuevamente se dio inicio a un cuarto proceso de paz, uno cada cinco años después de promulgada la Constitución, lo cual es indicio –por decirlo de algún modo– de la complejidad de ese conflicto (militar interno) arraigado en distintas regiones desde hace más de cincuenta años.

Las condiciones para el avance de una cultura de paz –derechos humanos reconocidos, nueva constitución basada en ellos e institucionalidad dispuesta a acogerlos y tramitarlos– no podían ser mejores en la colombiana década del noventa del siglo pasado, pero al mismo tiempo surgió el paramilitarismo, se rehízo la guerra y en la guerra se asesinaron a líderes políticos, culturales y comunitarios, se usurparon tierras, y se persiguieron funcionarios públicos. En lo local, las nuevas generaciones modernizantes se enfrentaron a las viejas, emergiendo de esa lucha nuevos poderes comunitarios pero también severas rupturas generacionales. Surgieron experiencias de paz, casas de la cultura, ministerio de cultura, políticas culturales y proyectos culturales; se realizaron talleres, organizaron movimientos y reclamaron derechos en medio de un clima de tensión social y militar, pues en los campos seguían actuando las disidencias armadas de los grupos en conflicto.

Poco a poco, producto de esas luchas por la paz, se fueron dando cambios, pero pasaron veinte años y aún sigue arreciando la violencia tanto como aumentando la esperanza de la paz; la paz es un estado permanente de tensión, es también una realidad que tal vez no exista pero da razones para convivir. Dicho lapso ha servido para comenzar a entender que las pequeñas iniciativas, las más de las veces locales y a instancia de las localidades –como la sensibilización en los derechos humanos, el análisis de los conflictos comunitarios y el acercar la escuela a los procesos sociales– al entrar en diálogo con las experiencias y necesidades de los afectados por los conflictos, había permitido construir –conjuntamente– una mirada alternativa sobre la vida en comunidad en medio de las violencias abiertas y de las que aún perviven aunque soterradas.

2. En ese modesto resultado están los trazos de una cultura distinta que se ha instalado, que enseña en las escuelas no solo los derechos internacionales sino los logros de las culturas locales: la huella de un paso de estos requiere de las destrezas de un sabueso y de la paciencia de un oteador para ser puesta en evidencia, porque el paso se hace y rehace y aún no termina de hacerse. La gente en realidad no espera a que lleguen los postconflictos, los hacen de modo permanente. No esperan a los tecnócratas –tan fríos y tan expertos y tan prácticos y a veces tan violentos imponiendo sus verdades a los hechos porque desconocen, u omiten saber, que en medio de las violencias la gente ha generado convivencias antes de que ellos hayan llegado a salvarles la vida.

Las prácticas de la gente se han ido renovando, reorganizando las instituciones: creando nuevas, reformando las viejas y propiciando la eliminación de otras. Se han formado valores en niños, jóvenes, adultos y mayores, hombres y mujeres, pues los valores nacen de las luchas en la historia. La cultura de la paz no se podría llevar como se llevan las mercancías del supermercado a la casa, se construye progresiva, dialéctica y mágicamente (en el sentido más antropológico del término), vale decir, cumpliendo los principios de semejanza y de contagio: para tenerla sería suficiente imitarla y toda paz afectaría de igual modo a los contendientes, mediadores y contextos. No podría ser un fin, tampoco sería un medio, pero podría ser un camino en el que a medida que sea recorrido se formase un nosotros distinto. Una mujer indígena lo dijo mejor hace unos años: «Si vienes para ayudarme, estás malgastando tu tiempo. Pero si vienes porque tu liberación está ligada con la mía, entonces que nos dejen trabajar juntos» (IFSW 2005).

Paz, cultura y política

La definición jurídica de cultura que está en los convenios y tratados internacionales, en las constituciones políticas y en las leyes de cultura de los países es una definición del siglo XIX, 1871, del antropólogo, Edward B. Tylor (3). Al ser recogida la definición tyloriana en los tratados internacionales actuales lo que nos muestra es la enorme estabilidad del concepto dominante de cultura en occidente (4); y obviamente, la enorme utilidad y congruencia que

tiene con la fase del desarrollo capitalista actual. Fase que tiene que, por un lado, poner en el mercado todos los bienes producidos en el mundo, sin discriminación absoluta ninguna (el mercado es bastante democrático, es un liberal a carta cabal); y por el otro, promover unos valores acordes y legitimadores de esa iniciativa liberalizadora. En *El Capital* ese par de aristas era explicado como fetichismo: al alcanzar la más radical liberación para la circulación de las mercancías, ha liberado con la misma radicalidad ficciones sobre la capacidad de obtenerlas, a costa de empeñar la vida de por vida y de constreñir la libertad humana, que no obstante proporcionan a los seres humanos seguridad y paz.

1. Al hablar de la relación entre la cultura de la paz y la gestión cultural se hace necesario distinguir, aunque sea de modo general, dos grandes campos de referencia «la cultura» y «lo cultural»: «la cultura» (5) sería el conjunto de prácticas y comportamientos que la gente, en su singularidad, usa para vivir, movilizándolo cultural; y, «lo cultural» serían los distintos ámbitos y sectores en que se manifiesta y organiza la diversidad cultural como un todo en movimiento. La cultura se manifestaría en las diversas acciones que se observan en la vida diaria de la gente, con sus anhelos y sus retos, conflictos y soluciones, y pensamientos, estrategias y contradicciones; lo cultural, en cambio, definiría un universo de estructuras, instituciones, campos y formas de administración –las cuales han operado históricamente– que serían la imagen de todo el poder institucionalizado e institucionalizante del Estado y de la Sociedad. La paz, como las costumbres, la cultura y la política, es producto de su tiempo y de su gente; es pues, una expresión de la diversidad histórica y cultural.

¿Podría establecerse una identidad entre la política y la cultura, y por consiguiente entre el conjunto de la vida comunitaria y la paz? Si, en un sentido profundo; para lo cultural podría pensarse con Galtung (1985) y para la cultura con García (1983), por tener dos ideas influyentes y pioneras que siguen vigentes y que es preciso no perder de vista. Galtung trabajó el concepto de cultura de paz en un ejercicio que desplazó la antinomia paz/guerra hacia la idea de sucesión de conflictos, «las culturas y estructuras violentas producen y reproducen violencia directa» (6); tal idea ha resultado de sumo interés porque ha permitido hablar de hechos, instituciones y poderes, no solo de ideas, que producen la violencia. García Canclini propuso una comprensión de la cultura de manera constructivista al pensarla como la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social (García, 1983). Tal idea reenvía la cultura a la política, y al hacerlo connota de poder todo resultado cultural, incluso al modo Benjaminiano: «Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro» (Benjamin, 1973).

Galtung y García Canclini, y con ellos, por supuesto, una larga tradición materialista y constructivista de las ciencias sociales y humanas, han entendido que la cultura y lo cultural están insertos en las estructuras materiales de las sociedades. Producir cultura significa la posibilidad de hacer emerger representaciones colectivas de la realidad, de tantas realidades como

pueblos o grupos existan en el mundo, todas ellas determinadas por las necesidades sociales específicas de cada uno. Una diversidad complejísima. De ahí que, en ese universo de singularidades, no puede haber una sola cultura de la paz, sino muchas culturas de la paz, y es en esta idea, de pluralidad y diversidad, donde debe hallarse su universalidad o la europea idea de «Unidad en la Diversidad».

2. En *Herederos del jaguar y la anaconda*, Arocha y Friedemann informan que «los verbos 'cuibiar' y 'guahibiar', que vergonzosamente forman parte del español hablado en los Llanos Orientales, expresan una práctica corriente, por desgracia, de genocidio de indígenas en la región, la cual desde el siglo pasado se intensificó con los nuevos procesos de colonización. Procesos que se agudizaron a partir de la violencia, un período que muchos, tanto colonos como indígenas, conocen en los Llanos más bien como 'la Guerra'» (Arocha, 1982) (7). Dichos autores presenciaron el juicio por la matanza, en 1967, de dieciséis indígenas cuibas por vaqueros en el Hato de la Rubiera, preguntándose una y otra vez ¿cuál era el dispositivo que se disparaba en los cerebros de los colonos antes de que ellos apretaran el gatillo de sus escopetas?; ¡Cuán letal era esa arma que convertía a un ser humano semejante en alguien susceptible de asesinar! Ese dispositivo que suscita tal comportamiento es el mismo que genera el acoso violento a las mujeres y sus hijos, que actúa en el *bullying* entre los niños, que dispara a un musulmán o a un cristiano por serlo, el mismo que clasifica a los países en civilizados en incivilizados, que discrimina regiones o que remeda acentos, o que anima el ataque a un forastero. Ese dispositivo está en palabras como loco, discapacitado, atrasado, gordo, gitano, salvaje, terrorista o comunista.

Lo dicho serviría de argumento a la idea según la cual la violencia está en la mente de los seres humanos; por eso la UNESCO dice que, «puesto que las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz» (Unesco, 1998), pero parece que el asunto va más allá. Se necesitaría revisar el poder y la violencia que se llega a ejercer, prácticamente, sin darnos cuenta en la paz. Las culturas de la paz tendrían que ser reveladoras de todos y cada uno de los poderes que se imponen con violencia y deberían ejercer la fuerza sobre ellos para socavarlos y a las estructuras sociales, económicas y políticas que los soportan. Las mentes de los seres humanos acumulan muchos hechos cuyos anclajes materiales y simbólicos es necesario transformar, y requieren más que buenas intenciones y más que el decálogo de tareas a realizar.

3. Norbert Lechner, sostuvo que la política era el arte de convertir los deseos en relaciones sociales; para él tal arte era una «permanente y siempre conflictiva construcción del orden deseado», y así decidió titular uno de sus libros sobre la política (Lechner 1989). La paz sería pues uno de esos deseos, pero no cualquiera, sería el anhelo básico por excelencia el cual daría a la política todo el sentido ya que ella sería la respuesta necesaria para la conducción de las tensiones propias del ejercicio del gobierno dentro de los límites tolerables de conflictividad. La paz está rodeada de fuegos cruzados a discreción: «es más fácil hacer la guerra, que hacer la paz». La paz es una política, y puede hacer que la política sea la paz. Es donde

entra la cultura de la paz sería el arte de manejar conflictos, que es gobernar. Es una política que puede ser una lucha de poder por definir cuál es camino.

Galtung recuerda que la paz es un proceso gradual y permanente de las sociedades en el que poco a poco instaura la justicia. Pero es necesario ser conscientes de que la paz, en ese escenario, es un andar ilusionado, repleto de errores, ensayos, búsquedas nuevas y creativas que tratan de superar los retos de instante y anticiparse al destino (8). Tentativas eso sería la paz, no siempre perfectas y, por consiguiente, no siempre deterministas. La tentación de considerar la paz como una meta final es de por sí la primera tentativa fallida, y lo poco que se alcance en su nombre por mucho que llegue a representar –alguien dijo que una peor paz, siempre será mejor que la más modesta de las guerras– no debería considerarse como un estado inamovible y perpetuo.

Como política la paz ha de coadyuvar a producir sociedad y generar convivencia; producir un orden social y desarrollar los lazos de la comunidad. Por lo tanto tiende a regular los comportamientos como las costumbres, y sirve para diferenciar a la gente, por lo que es productora de diversidad, pero a la vez que diferencia y crea el campo propicio de las desigualdades y de las tensiones, crea las condiciones de identidad, unidad, cohesión, soberanía, y no intervención en la casa del vecino: «El respeto al derecho ajeno es la paz».

Guerra, conflictos y derechos

1. Al comprender que el anhelo está investido de poder podría entenderse que el reenviar el deseo de paz a la política se produjesen relaciones sociales y, obviamente, sus consubstanciales tensiones. Pero, también podría producirse una doble inversión: la política es la paz, y que la política puede ser la continuación de la guerra por otros medios, como lo diría Rene Girad (2010). Nuestra época –un tiempo de hostilidad total e impredecible, en el que los adversarios aspiran a la recíproca anulación del otro– es el testimonio definitivo, concluye ese autor. La «violencia mimética» es la ley que rige las relaciones humanas, es la violencia que se estructura en la mente del colono que dispara a un Cuiva, creyendo que lo que hace está bien, que es legítimo. Girad ha llevado a Clausewitz hasta los extremos al mostrar que lejos de contener la violencia, la política corre detrás de ella, no es la guerra la continuación de la política por otros medios, sino la política es la guerra hecha de otro modo, con violencia soterrada (Girad, 2010).

Al «llevar a Clausewitz a su extremo, es decir, al invertirlo, no solo levanta el tabú, sino que pone en evidencia la violencia dóxica, la violencia que somos capaces de generar creyendo que se está haciendo lo correcto: «es la que nos impedía ver que el Apocalipsis ya ha comenzado –dice Girard– porque la violencia de los hombres, escapando a todo control, amenaza hoy al planeta entero... despertar las conciencias dormidas: querer restablecer la calma es siempre hacer un aporte a lo peor» (Girad, 2010).

2. Es de Clausewitz el aforismo «la guerra es la continuación de la política por otros medios» (9); pero es de Bierce –el gringo viejo, de Carlos Fuentes, que desapareció en algún lugar de Chihuahua, México, siguiendo a Pancho Villa– la ironía según la cual «la guerra es un método para desatar con los dientes un nudo político que no se puede deshacer con la lengua» (10). Bobbio, pocas veces entusiasta, sentenció que «la guerra es la manifestación más clamorosa de la política... la guerra y la política son dos hechos estrechamente vinculados, no existe la una sin la otra» (Bobbio, 1997: 224)... ¿Esta idea de política tiene que ver con la que hemos planteado arriba? ¿Tiene que ver con que la paz necesita de la guerra, que es una forma de imponer las relaciones sociales por otros medios, cuando la democracia lo impide? Se revela sin tapujos el contenido guerrerista de la palabra «pacificación», precisamente el que ha omitido el *DRAE* (11).

Clausewitz, señalaba que la esencia de la guerra era el duelo «en una escala más amplia» donde cada uno de los enfrentados «trata de imponer al otro su voluntad por medio de la fuerza física; su propósito inmediato es derribar al adversario e incapacitarlo... la guerra es un acto de fuerza para imponer nuestra voluntad al adversario» (Clausewitz, 1948: 6). Es la naturaleza de la guerra pero también un *habitus*. Volviendo a la idea de que «las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz», el cambio no está en la mente sino en los dispositivos y en las prácticas que hacen que la mente funcione de manera habitual y convencional. No es mucho lo que en siglos de civilización ha cambiado en la manera de hacer la guerra, de cruzar la línea violenta de los conflictos – ¿por qué se asesinan los hijos en las peleas conyugales?; ¿por qué se masacran civiles en las guerras?; ¿por qué siempre hay un bando más dispuesto que otro a destruir todos los «ejércitos incluido el propio?».

2. Vico enseñó que se equivocaría quien intentase explicar el derecho en los términos exclusivos de la Ley; parafraseándolo, se podría decir que se equivocaría quien pensase la cultura de paz como un recorrido hacia la eliminación absoluta de la violencia social o hacia conductas que desconociesen la impronta conflictiva de la vida en comunidad y su arraigo como historia de los pueblos o hacia valores que olvidasen reconocer que los valores verdaderos se forman en las experiencias de la gente que mantienen la convivencia y reproducen la sociedad en medio de las violencias. Así, la paz no sería otra cosa que las sucesivas alternativas de acción para resolverlos; cualquiera fuese la envergadura de los conflictos y su correspondiente alternativa de acción generaría una lucha por la paz, no la paz en sí. Esa lucha operaría en el día a día, como si fuese un clavo que saca otro clavo, una suerte de agitación que movería disensos y desavenencias y a veces también prepararía para la guerra (12). La lucha por la paz es una lucha tan inevitable como asimétrica, porque aunque la sociedad civil sea una mayoría, las minorías armadas están dispuestas a romper la paz, a ejercer la fuerza y, a disparar para matar.

3. La paz es una potencia que seduce al adversario y al hacerlo se apropia de su voluntad, la guerra es la fuerza que pretende imponer su dominio al adversario, y al hacerlo lo aniquila;

ambas son manifestaciones de poder y son realizadas por él a conveniencia. Tal vez sea esa idea la que da la sensación de que bien sea a través de la paz o de la guerra son sometidos unos al arbitrio de los otros, o como la hobbesiana idea, de que sea una disposición permanente y manifiesta de los seres humanos. Hobbes no pensaba la guerra como una hazaña militar, sino como un deseo que tiene la voluntad de luchar por no tener seguridad de convivir en paz. En ese sentido, por ejemplo, autores tan disimiles como Hobbes, Lechner y Agamben vinculan el poder –la política– con el deseo, lo cual no la hace ni buena ni mala, sino que al disponerse racionalmente para dar cuenta de los anhelos revelaría toda su función instrumental (13), vale decir, toda su recursividad y capacidad creativa, adscribiéndose a un modo cultural de producirla.

La cultura de la paz como la gestión cultural, los derechos humanos de la tercera generación y el protagonismo de la diversidad cultural, el patrimonio cultural de la humanidad y la paz, proceden de las mismas bases económicas, sociales, políticas, culturales y técnicas que han dado lugar a la globalización y a la neoliberalización del sistema capitalista, las cuales parecen seguir un programa estocástico en toda regla. Se tendría que alimentar el gusanillo de la sospecha porque después de visto lo visto a través de wickileaks, Snowden, espionajes a Merkel, quiebra de regiones enteras –desarrolladas como subdesarrolladas– como el mediterráneo con guerras en el suroriente, y quiebras de países en el noroccidente... ¿juega la globalización a los dados?

2. Ejes de la administración cultural

La cultura y lo cultural arribaron al campo de los empresarios, de los negocios y de los emprendimientos, personales y comunitarios, de la mano de obras como «las culturas populares en el capitalismo» (García, 1983); de ese matrimonio predominaron –por obvias razones– la visión empresarial, los estudios culturales y las industrias culturales. Nada novedoso porque Taylor y Fayol habían introducido en la teoría de la administración de las empresas el concepto «cultura organizacional» (famoso después por los debates suscitados por Peter Drucker), que es distinto al concepto antropológico de culturas del trabajo, pero que no es posible soslayar ni dejar de pensar (14) en una reflexión sobre el *quid* de la gestión cultural. Fue él, quien a través de las reflexiones sobre las corporaciones empresariales, las empresas en épocas de cambio, y la sociedad post-capitalista, planteó los alcances culturales y empresariales del capitalismo contemporáneo (Drucker, 1993; 1998; 2001).

Aunque los druckerianos plantaron cara con una idea cercana a lo que hoy se entendería como «contexto cultural en el que se mueven las actividades empresariales», se ha impuesto la idea contraria que entiende la cultura organizacional de un modo más cerrado en torno a ellas, aunque más volátil para que pueda cambiar en cada momento en que se requiera, de acuerdo con las necesidades mercantiles e imponiendo a los empleados una serie de valores, comportamientos, capacidades de liderazgo y esquemas productivos so pena de perder el

empleo «por razones técnicas». A veces el cambio de cultura organizacional se inicia por un cambio de jefe o por el credo que los trabajadores deben aprender al antojo de las necesidades motivacionales de las oficinas de recursos humanos aupadas por las psicologías organizacionales que impusieron su influencia y control y se hicieron muy pragmáticas.

Esa misma idea, la de imponer valores, es la misma con la que se opera la globalización, una manera similar –pero aplicada en contextos diferentes– de acomodar la idea weberiana de cultura, misma que está presente en la sociología de la Paz de Galtung y en los emprendimientos de por la Cultura de Paz de la Unesco. Por razones obvias ninguno de los dos deja de ser globalizador puesto que satisfacen la necesidad ideológica de los reacomodos funcionales que demandan los cambios estructurales del sistema capitalista: la creencia en los valores de la globalización la proporcionan los derechos humanos, que además son universales y, además también, son resultado del consenso de los Estados en la Sociedad Internacional. Vale decir, son gobernables.

Gestión

1. No es casual el rápido y eficaz recorrido profesional que ha hecho la gestión cultural. Lo ha hecho en un tiempo de liberalización de los mercados, de transformación de los modos de trabajar, de impulso de las industrias culturales que satisfagan la mejor calidad de vida que ha alcanzado la humanidad (incluido el ocio obligatorio que deja el no tener negocio), de mayor urbanización y cosmopolitización del mundo, y de la globalización como gran operadora geopolítica. Contario ha sido el camino de reconocimiento de los derechos de la diferencia cultural, de la solidaridad, de los pueblos, de la paz, del ambiente sano y ecológicamente equilibrado, que son los derechos políticos y ciudadanos que tienen en cuenta la cultura. Los llamados derechos humanos de la tercera generación.

El concepto de «acceso a la cultura» está dividido en acceso a los bienes culturales y en acceso a los derechos ciudadanos con perspectiva cultural, accesos que tienen identidades bien diferenciadas. Saltan chispas cuando se vinculan, pero no se puede alimentar más esa situación ya que esa diferenciación a la postre podría derivar en acciones culturales erróneas, como lo es de por sí la segregación –identidad vs. patrimonio– que esa situación comienza a generar. Un interesante esfuerzo es contrarrestar las ideas que la soportan, revisar las doctrinas y evitar las transferencias de nuestras limitaciones conceptuales a la realidad. Si el acceso a la cultura es un derecho inviolable, lo es porque el interés jurídico y político de la identidad cultural de un ciudadano es la vía de ingreso a cualquier derecho, humano o fundamental, de las personas, y es, garantizando ese derecho, que se objetivan los intereses jurídicos individuales y colectivos.

Los derechos culturales patrimoniales tienen un interés jurídico evidente; no es gratuito que sea más fácil el trámite de su desarrollo ante la OCDE que ante la Unesco. Pero hacer de-

pender la ciudadanía del acceso a los consumos culturales de las industrias culturales, si bien es una traza de la época, no parece ser la vía correcta para poner en valor que en el respeto a la identidad cultural de las personas se cristalizan, del modo liberal más radical, todos los valores en que descansa la sociedad occidental, vale decir, la cultura de la paz. El derecho a la diferencia cultural de las personas no es otra cosa que una ampliación del derecho a tener una identidad, un nombre, un territorio, una familia y una convivencia con los demás. Lo que no se está viendo con la segregación del acceso cultural, es que una cosa es abrir las autopistas de las industrias culturales y otra cerrar la de los derechos ciudadanos de la cultura, cada vez más limitados, incluso por los mismos gestores culturales.

2. La gestión cultural surgió en la época en que los estados tendieron a figurarse como empresas y los políticos a hablar como empresarios, a vender empresas y hacer creer que lo público era sustituible progresivamente por la iniciativa privada. Al son de dichas figuraciones se ofertaron los activos sociales que eran de los ciudadanos, la cultura al principio no lo veía *contra natura* porque había vivido de la filantropía y seguía haciéndolo de la misma manera. En la política de subordinación a las exigencias del mercado que el neoliberalismo les impuso a los Estados, la gestión cultural resultó ser hija predilecta y ha crecido a sus anchas con una libertad que no ha cesado de estimularse desde los mismos Estados.

El camino recorrido por la gestión cultural seguramente habría sido distinto de haber tenido en cuenta el «etnodesarrollo», teoría del control cultural, que pensaba la gestión cultural como gobierno y daba entrada a nociones políticas, como autonomía, propiedad, soberanía y control, o sea, hablaba de ganancias económicas y ganancias políticas al mismo tiempo. La gestión tiende a dejar de lado “por complicada” una vinculación fundamental en el análisis, la relación entre economía, patrimonio e identidad, que parece insinuarse en este poema:

«... Andalucía/ es una señora de tanta hidalguía/ que apenas le importa “lo materiá”. Ella es la inventora de esta fantasía/ de comprar y vender y mercar/ entre risas, fiestas, coplas y alegría.../ —Hay que ser inglés/ pa hacer un negocio/ poniéndole a un socio/ un parte con veinte palabras medias,/ que cada palabra cuesta un dinerá./... ¡Qué cursilería!.../ con veinte palabras no hay ni pa empezá.../ ¡Que al trato hay que darle su poco de sá!... Lo de menos, quizás, es la venta./ Lo de más, es la gracia, el aquí,/ y el hacer que no vuelvo y volvé,/ y el darle al negocio su sal y pimienta/ como debe sé...»

José María Pemán. Poema, La Feria de Abril en Jerez

Si todo producto humano es un producto cultural, es porque de modo cultural se producen, venden y consumen, y del mismo modo también, se convierten en mercancía: «...elegancia de esta raza vieja, que gasta diez duros en vino y almejas, vendiendo una cosa que no vale tres!»

3. A principios de la década de los ochenta del siglo pasado se extendió la idea de que al sistema capitalista lo que le interesaba de las culturas era que ellas producían bienes econó-

micos, materiales e inmateriales, con un plus patrimonial que sería algo así como su sello de calidad, su *Appellation d'Origine*; la idea llegó a entenderse también como una arenga comercial «se producen culturas» y fue tratada como un asunto de las ingenierías industriales del *fast culture*, llenas de creatividad, tecnología, innovación y *glamour* mercadotécnico, en el que podrían inscribirse las apreciadas certificaciones de patrimonio cultural en sus distintos niveles. Los bienes inmateriales fueron posicionados en la sociedad post-capitalista, directa e indirectamente, por Drucker, quien la definía como una sociedad del conocimiento, la innovación y la creación para poder convertir «lo inmaterial» en un potente reservorio infinito de codiciadas patentes, tan abarcante que incluso acogió a los saberes tradicionales de los pueblos indígenas, las poblaciones tribales y las minorías culturales.

La cultura inmaterial, así como la material, siempre ha sido un bien económico o de importantes repercusiones económicas, como lo detalla Appadurai en *La vida social de las cosas* (1991); son producto humano del trabajo social, solo que hasta ahora han sido comercializables al ritmo vertiginoso de los mercados capitalistas actuales. Mismos que han proyectado a la gestión y a las políticas públicas los sustantivos más rentables del lenguaje empresarial, *vr. gr.* patrimonio, industria, organización, contabilidad, indicadores, administración, infraestructura, marketing, turismo, etc., adjetivados con el término «cultural».

Las inequidades del mercado, la explotación del trabajo y la racionalidad económica no son menores porque los productos sean «culturales»; aunque está claro que hoy en día comunidades, organizaciones, empresas y artistas tienen más posibilidades de conservar para sí las plusvalías propias y rentabilizarlas. Lo pueden hacer no por razones de la economía de lo cultural, sino más bien por las condiciones tecnológicas de la explotación económica actual. Pero, ¿quiénes y cómo consumirán esos productos? William Ospina en el reciente Congreso de la Lengua Española, dejó caer la siguiente reflexión:

«... tengo, como todos los escritores, el deber de rechazar la piratería de libros, aunque en el fondo no veo a la industria editorial tan alarmada con ese fenómeno... los que compran libros piratas no son los mismos que compran libros legales... en realidad competencia no hay. Pero la piratería sólo se acabará cuando los libros se hagan para todos, pensando en la capacidad adquisitiva de todos... Hay aquí un conflicto estimulante para la imaginación. Cuando se habla de la crisis de la lectura, más que de una indiferencia de los lectores, estamos hablando de la falta de un compromiso profundo de los estados, las dirigencias culturales y la industria editorial, para responder a las necesidades de una sociedad» (Ospina, 2013).

Se intuye que Ospina pone en evidencia cierta ausencia de la gestión cultural y un reto a la gobernabilidad frente a las dimensiones sociales y culturales del deseo de leer; además, de enunciar cierta encrucijada debido a que el mercado socava al Estado, como sucede con la internet que, cada vez más rápido, satisface más las demandas sociales de la gente: «Las redes sociales llevarán la liberación a China –dijo Eric Schmidt, un ejecutivo de Google– porque cada vez más personas se conectan en línea; el gobierno chino no podrá detener los

cambios... a pesar de que China aprobase fuertes regulaciones sobre las redes... simplemente no puedes detener a suficientes chinos cuando todos están de acuerdo en algo» (Reuters, Noviembre de 2013).

Gobernabilidad cultural

La paz vincula de manera profunda a la cultura con la política, y a éstas dos, con la gestión y la gobernabilidad culturales. Como se ha dicho líneas atrás, se puede advertir que la gestión cultural lleva implícito el tema de la convivencia, y que la cultura de la paz algún tipo de organización y gestión. La paz pone en relación varias ideas polares, claramente diferenciadas pero afectadas todas ellas por la extraordinaria sensibilidad que dicho anhelo tiene respecto de los diversos contextos que fraguan las vidas políticas, económicas y culturales de los ciudadanos, *vr. gr.* la comunidad y la empresa, la ciudadanía y el trabajo cultural, o el Estado y el capital, etc.

Aquí, saltan las alarmas. Cuando uno escucha una alarma no sabe por qué suena, pero se imagina muchas cosas y puede pensar otras tantas. ¿Qué se está haciendo para que la cultura de la paz dialogue con la gestión cultural?; ¿son aplicables los conceptos de gestión y gobernabilidad cultural a la cultura de la paz?; ¿ésta puede ser útil para pensar la administración cultural?

1. Hablar de administración conlleva abordar temas de la conducción de los emprendimientos humanos y su organización, pero una cosa es organizar la casa y otra gobernarla. Por eso son útiles las preguntas sobre la existencia, primero, de modelos de gobierno que rijan a las organizaciones culturales y, segundo, de modelos de organización que dispongan, estructuren y distribuyan los recursos culturales; en suma, interrogarse –con base en la experiencia acumulada en trabajo cultural– sobre si es posible hablar de una administración cultural y que significado tendría hacerlo. Es una idea que va más allá del simple diagnóstico administrativo sobre las organizaciones culturales, aunque una vez esclarecidos sus alcances y límites, pudiese retornar a ellos para revisar, básicamente lo que hace todo administrador, los temas de los propósitos empresariales, producción y distribución de mercancías, designación y control directivo, procesos de toma de decisiones, planificación de asuntos estratégicos, perfiles y contrataciones laborales, sea en pymes, ong's, empresas familiares o gubernamentales.

2. La gobernabilidad cultural se podría concebir como el conjunto de acciones que posibilitan la conducción de las tensiones que generan las diversas significaciones que hacen los ciudadanos acerca de las estructuras sociales y su deseo de usarlas o modificarlas (15). Sería la cualidad de las respuestas de un gobierno que, mediante la producción de operaciones simbólicas, conducen la reducción de las tensiones y el modo de concretarla. Dicha gobernabilidad podría estar en relación con la cultura de la paz en virtud de que el ejercicio guber-

namental, que es un ejercicio administrativo y político, tiende a organizar las significaciones, las actitudes y los comportamientos sociales, culturales y políticos para propiciar la convivencia entre los ciudadanos. Las significaciones que se produzcan por efecto de la gobernabilidad cultural –propriadamente llamadas político-culturales– son Fenómenos Político-culturales Emergentes, FPcE (16), que podrían entenderse como hechos procedentes de las prácticas de gobierno convertidas en relaciones sociales.

¿Cómo podría entenderse tal conversión? Se podría pensando los FPcE como costumbres en formación. Cualquier acción, sea reflexión o utilización, de un derecho impacta tanto a los ciudadanos como a los gobiernos, modificando comportamientos que pueden desarrollar un ciclo compartido de habituación e institucionalización. Los impactos derivados los derechos culturales tienden a ser resultado de dos acciones: de reconocimiento y de adaptación de los derechos a la diversidad y sus singularidades. E. P. Thompson decía que las costumbres se forman en los intersticios que dejan los pulsos entre las viejas y las nuevas leyes, cambios que progresivamente, luego de sucesivos enfrentamientos, litigios y escapatorias, forman las tradiciones y sus hábitos, incluso las ritualidades y simbolizaciones con la que los pueblos festejan en el presente los conflictos vividos en el pasado. La gobernabilidad pues, podría al ser una suerte de generadora de comportamientos que reducirían las tensiones y coadyuvarían a generar las convivencias, ya que su peculiaridad es ser proclive a la generación de acuerdos que de llegar a ser persistentes podrían «acostumbrar» a quienes los pactan. En ese acostumbrar se podrían descubrir los FPcE, como costumbres de convivencia, históricamente, concebidas.

3. El *Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales* (1971), la *Declaración sobre la Diversidad Cultural* (2001), la *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales y Artísticas* (2005), el *Convenio 169 de la OIT Pueblos Indígenas y Poblaciones Tribales en Países Independientes* (1989), la *Declaración de las Naciones Unidas sobre Derechos de los Pueblos Indígenas* (2007), algunos derechos constitucionales, las leyes nacionales de cultura y las reglas, costumbres y tradiciones de la gente, configuran un interesante dispositivo, productor tanto de sujetos, como de instituciones y derechos. Tal batería de normas –y las que hacen falta no por falta de interés en el detalle, sino de espacio– son generadoras de procesos culturales y ciudadanos (17). Les cabe, entonces, a los gestores culturales preguntarse si deben o no atender los procesos que se gestan en el campo de lo político, y estudiar sus conexiones. Este artículo fue encaminado hacia una respuesta afirmativa y ha intentado explicar por qué.

Los consensos de los Estados en el nivel internacional han coadyuvado a revisar la modernización de lo cultural, de los derechos de las culturas, la cultura de los derechos, los derechos culturales, las convenciones y convenios para la diversidad cultural, y la cultura de la paz y su programa aprobado por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1999: formar valores, actitudes y conductas que generen interacciones sociales basadas en principios de libertad, justicia y democracia, en la tolerancia y la solidaridad, y en todos los derechos hu-

manos; con base en esa formación hacer que los seres humanos rechacen la violencia como modo de prevención de los conflictos, y que busquen atacar sus causas para solucionar los problemas mediante el diálogo y la negociación, garantizando el pleno ejercicio de todos los derechos y proporcionan los medios para participar plenamente en el proceso de desarrollo de sus respectivas sociedades (Resolución, A/53/243).

Reflexión final

Los dispositivos, gestión cultural y cultura de paz, tienen un diálogo pendiente que tal vez sea el que conduzca a pensar juiciosamente la gobernabilidad cultural. La charla comenzaría por sortear la idea de que por más universales que fuesen los valores que fundamentan la cultura de paz, ella parecería estar destinada a ser pensada en plural, bajo el signo de la diversidad: las culturas de la paz, y las paces de las culturas. No estaría mal que la siguiente conversación se estableciese atendiendo la tensión estructural entre la «diversidad cultural» y la «diversidad de expresiones culturales y artísticas»; de seguir evitando el tema el hueco se engulliría todo el avestruz.

¿Hay disposición para poner sobre la mesa el imperativo de no replegar las reflexiones y las acciones para la convivencia y la paz, para construir el nosotros, basado en las diferencias, lo intercultural, lo diverso? Si la hay, que sea. Podría ser otro buen tema a razonar. Si con estos tres temas saltan las alarmas, que salten. Son indicio de un diálogo caliente en progreso, el cual podría llegar a ser muy cálido: desplegar los derechos que nos dan «acceso a la cultura» y garantizar los modos de hacerlo; abrir el camino a las culturas que aportan modos de acceder a las razones de los conflictos tanto como a sus sinrazones que es uno de los modos de conquistar derechos y hacerlos tradición y costumbre.

Estimular una disposición para la paz, interesada en los conflictos y respetuosa de ellos, sensibilizada en derechos y educada para deducirlos de las relaciones sociales concretas, coadyuva a renovar el sentido de las instituciones y de las prácticas sociales existentes y con ello a crear nuevos comportamientos; lo cual es un indicio de una cultura en acción, de un cambio cultural que nos pone tras la pista sobre el cometido de las culturas de paz y de gestión cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, J., GARCÍA, E. *et al.* (2012). *Las praxis de la Paz y los Derechos Humanos*. Granada: Eirene.
- AGAMBEN, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- APPADURAI, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo.

- ARENDT, H. (1973). *La crisis de la república*. Madrid: Taurus.
- AROCHA, J. y FRIEDEMANN, N. (1985). *Herederos del Jaguar y la Anaconda*. Bogotá: Carlos Valencia editores.
- BENJAMIN, W. (1973). *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus.
- BIERCE, A. (2005). *Diccionario del diablo*. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- BOBBIO, N. (1997). *El tercero ausente*. Madrid: Cátedra.
- BONELL, C. (1969). *La divina proporción*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- CECEÑA, A. y SADER, E. (2002). *La guerra infinita. Hegemonía y terror mundial*. Buenos Aires: CLACSO.
- CLAUSEWITZ, C. (1943). *De la Guerra*. Barcelona: Labor.
- DRUCKER, P. (2001). *The Essential Drucker: In One Volume the Best of Sixty Years*. New York: Harper Collins.
- DRUCKER, P. (1998). *Administración en una época de grandes cambios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- DRUCKER, P. (1993). *La sociedad Poscapitalista*. Barcelona: Apóstrofe.
- FISAS, V. (2011). *Educación para una cultura de paz*. Barcelona: Cuadernos de Cultura de Pau.
- FISAS, V. (1998). *Cultura de paz y gestión de conflictos*. Barcelona: Icaria.
- GALTUNG, J. (1973). *Theories of conflict. Definitions, Dimensions, Negations*. Hawaii: University of Hawaii.
- GALTUNG, J. (1969). «Violence, peace, and peace research». *Journal of Peace Research*, vol. 6, nº 3, págs. 167-191.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2004). *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*. México: Plaza y Valdés.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2002). *Diferentes, desiguales y desconectados*. México: Gedisa.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1983). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- GIRAD, R. (2010). *Clausewitz en los extremos*. Buenos Aires: Katz.
- IFSW. (2005). *Agenda Global del Trabajo Social y el Desarrollo Social*. Hong Kong: IFSW.
- KANT, I. (1983). *La paz perpetua*. México: Porrúa.
- LECHNER, N. (2006). «La política del desarrollo como un desafío cultural», en www.desarrollohumano.cl/extencion/lech.pdf. (Consultado en Enero de 2013).
- LECHNER, N. (1989). *La permanente y siempre conflictiva construcción del orden deseado*. Madrid: Siglo XXI.
- OSPINA, W. (2013). «La utilidad de la luna». *El Espectador*. Sección Cultura, Panamá, VI Congreso Internacional del Idioma Español.
- LORENTE MOLINA, B. (2011). *Transformaciones del Estado: perspectivas sobre la intervención social en Iberoamérica*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- MAYOR, F. (2013). *Culture of War and Culture of Peace*. Paris: Unesco Publishing. <http://www.unesco.org/cpp/uk/projects/newpage.htm> (Consultado en Septiembre 2013).

- PAZ OTERO, V. (1993). «Sobre el pacifismo». *El Tiempo*, sección de opinión, 3 de enero de 1993, pág. 3.
- PISARELLO, G. (2003). «Giorgio Agamben: la lucidez en tiempos de excepcionalidad». *Mientras Tanto*, nº 87, págs. 143-145.
- QUIROZ ACOSTA, E. (2005). *Teoría de la constitución*. México: Porrúa.
- RINCÓN CARDONA, F. (1998). *Gestión cultural*. Manizales: Tizán.
- UNESCO (2012). *Textos fundamentales*. París: Unesco.
- ZAMBRANO, C. V. (2013). «La conflictiva apropiación de la diversidad cultural en la aplicación del derecho» en Patricia Lorenzo (ed.) *Diversidad cultural, género y derecho*. Valencia: Tirant lo Blanch, págs. 148-189.
- ZAMBRANO, C. V. (2012). «La diversidad cultural, los derechos culturales y la gestión ciudadana». *Virajes*, nº 13, págs. 183-201.
- ZAMBRANO, C. V. (2011). «La diversidad cultural y la vigilancia cultural». *g+c revista de gestión y cultura*, nº 12, págs. 74-81.
- ZULETA, E. (1985). «Sobre la Guerra» en *Sobre la idealización en la vida personal y colectiva (y otros ensayos)*. Bogotá: Procultura.

NOTAS

(1) Parte de este trabajo fue presentado como Conferencia Inaugural del Master «Cultura de paz, conflictos, educación y derechos humanos», de la Universidad de Cádiz, el día 30 de Octubre de 2013, en el auditorio de la Facultad de Ciencias de la Educación, en Puerto Real, bajo el título «La paz de los conflictos y los conflictos de la paz». En ella se esbozaron algunas tensiones que ponían a prueba la Cultura de Paz en el día a día de las negociaciones, con base en experiencias en las que el autor ha participado. También se abordó la emergencia de necesidades de educación y formación para la paz basadas en sensibilización de derechos humanos. Este trabajo desarrolla algunos aspectos tratados en dicha conferencia en relación con la gestión cultural, la cual no fue tratada entonces.

(2) La *tetraktys* pitagórica forma un triángulo de 10 puntos colocados en cuatro líneas, un punto en la cúspide y cuatro en la base del triángulo, dos puntos en la del medio superior, y tres en la del medio inferior. La Mónada, ocupa el primer nivel, la cúspide, con un punto, significa la divinidad, origen de todas las cosas. La Díada, segundo nivel, debajo de la cúspide, tiene dos puntos, da sentido al desdoblamiento del punto originario, da comienzo a lo par, la simetría, lo masculino– femenino, dualismo interno de todos los seres. La Tríada, debajo de la diada, emplea tres puntos, trata de los niveles del mundo y las trinidad. La Tétrada, los cuatro elementos, y la diversidad del universo material (Bonell, 1969).

(3) «...complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre» (Tylor, citado en Zambrano, 2013).

(4) La reunión de México, 1982, dio el primer paso para poner en valor las industrias culturales, desde entonces, hay una definición guía de cultura que se mantiene hasta la fecha: «La cultura... puede consi-

derarse... como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias» (*Declaración de México sobre políticas culturales*, 1982). Ahora bien, el Artículo 1º, de la *Declaración sobre una Cultura de Paz* define que «Una cultura de paz es un conjunto de valores, actitudes, tradiciones, comportamientos y estilos de vida...», con lo cual mantiene concordancia con la definición básica; la diferencia es su visión weberiana que la lanza a los ideales, al deber ser, por lo cual, esa cultura se basaría en: «a) El respeto a la vida, el fin de la violencia y la promoción y la práctica de la no violencia por medio de la educación, el diálogo y la cooperación; b) El respeto pleno de los principios de soberanía, integridad territorial e independencia política de los Estados y de no injerencia en los asuntos que son esencialmente jurisdicción interna de los Estados, de conformidad con la Carta de las Naciones Unidas y el derecho internacional; c) El respeto pleno y la promoción de todos los derechos humanos y las libertades fundamentales; d) El compromiso con el arreglo pacífico de los conflictos; e) Los esfuerzos para satisfacer las necesidades de desarrollo y protección del medio ambiente de las generaciones presente y futuras; f) El respeto y la promoción del derecho al desarrollo; g) El respeto y el fomento de la igualdad de derechos y oportunidades de mujeres y hombres; h) El respeto y el fomento del derecho de todas las personas a la libertad de expresión, opinión e información; i) La adhesión a los principios de libertad, justicia, democracia, tolerancia, solidaridad, cooperación, pluralismo, diversidad cultural, diálogo y entendimiento a todos los niveles de la sociedad y entre las naciones; y animados por un entorno nacional e internacional que favorezca a la paz» (A/RES/53/243 en Unesco, 2012).

(5) «Las múltiples definiciones especializadas de la cultura, no significan un desacuerdo entre expertos. Existe una matriz básica entre ellas y esa matriz está constituida de tres ejes: la riqueza de sus expresiones, la variabilidad de las culturas, y ser característica fundamental de los seres humanos. Las ideas contrarias son reduccionistas de la diversidad, y cualquier reducción del concepto es directamente proporcional a la justicia; la diversidad cultural no es injusta, es injusto su modo de pensar. Si la diversidad se limita a los inmigrantes, es injusta con mucha gente porque se ha adjudicado a unos sectores de la población, lo que es una característica humana universal» (Zambrano, 2013).

(6) La paz, a secas, según Galtung sería la suma de las paces directa, cultural y estructural: la paz directa que es una paz basada en la regulación no violenta de los conflictos, la paz cultural que sería una paz fundamentada en la existencia de unos valores mínimos compartidos, y, finalmente, la paz estructural que se definiría por la existencia de una organización diseñada para conseguir un nivel mínimo de violencia y un máximo de justicia social. Entonces, ¿cómo construir la paz? Como la paz galtungniana está definida en términos de ausencia de violencia, se comenzaría trazando el mapa de la violencia un triángulo en cuya cúspide se sitúa la violencia directa, relacionada proporcionalmente con los otros vértices de la base, más ocultos, constituidos por las violencias, cultural y estructural (Galtung, 1985). Esto implicaría que la paz debería construirse en la cultura y en la estructura y no sólo en la «mente humana», para ampliar la idea de la Carta de Constitución de la UNESCO. (N. del A).

(7) «Arcand –un estudioso canadiense– vivió y viajó cerca de dos años con tres bandas de cuibas. En una ocasión, por ejemplo, él y unos indígenas caminaban por las orillas del Río Ariporo cuando de pronto, desde el bote en que navegaba, un «blanco» empezó a dispararles una bala tras otra. El hombre practicaba la «cuibiada»; es decir, cazaba a punta de tiros a los cuibas. De milagro, Arcand y sus compañeros indios escaparon al rifle del colono» (Arocha, 1989).

(8) Para Bierce la guerra, es un «subproducto de las artes de la paz. Un período de amistad internacional es la situación política más amenazadora. El estudioso de la historia que no ha aprendido a esperar lo

inesperado, puede perder la esperanza de cualquier revelación. La máxima, 'En tiempo de paz prepara la guerra' tiene un significado más profundo de lo que parece; quiere decir, no sólo que todas las cosas terrestres tienen un fin, que el cambio es la única ley inmutable y eterna, sino que el terreno de la paz está sembrado con las semillas de la guerra y favorece su germinación y crecimiento... La guerra se complace en venir como un ladrón en la noche; y la noche está hecha de promesas de amistad eterna» (Bierce, 2001).

(9) «La guerra no es simplemente un acto político, sino un verdadero instrumento político, una continuación de la actividad política, una realización de la misma por otros medios» (Clausewitz, 1948: 49). También dice que «el propósito político es el objetivo, mientras que la guerra es el medio, y el medio no puede ser nunca considerado separadamente del objetivo... la guerra de una comunidad –guerra entre naciones civilizadas– surge siempre en una circunstancia política, y se pone de manifiesto por un motivo político. Por lo tanto es un acto político» (ibidem).

(10) Se deja de lado la definición pro-estadística del Instituto de Investigación de la Paz Internacional de Suecia, (SIPRI, *Stockholm International Peace Research Institute*), que define la guerra como «todo aquel conflicto armado que cumple dos requisitos: enfrentar al menos una fuerza militar, ya sea contra otro u otros ejércitos o contra una fuerza insurgente y haber muerto mil o más personas».

(11) «Pacificación: (Del lat. *pacificatio*, –onis). 1. f. Acción y efecto de pacificar. 2. f. Convenio entre los Estados para dar fin a una guerra» (<http://lema.rae.es/drae/?val=pacificaci%C3%B3n>. Consultado el 15 de octubre de 2013).

(12) «5. Si alguien me objetara que el reconocimiento previo de los conflictos y las diferencias, de su inevitabilidad y su conveniencia, arriesgaría paralizar en nosotros la decisión y el entusiasmo en la lucha por una sociedad más justa, organizada y racional, yo le replicaría que para mí una sociedad mejor es una sociedad capaz de tener mejores conflictos. De reconocerlos y de contenerlos. De vivir no a pesar de ellos, sino productiva e inteligentemente en ellos. Que sólo un pueblo escéptico sobre la fiesta de la guerra, maduro para el conflicto, es un pueblo maduro para la paz» (Zuleta, 1985: 112).

(13) «La guerra es por naturaleza instrumental; como todos los medios siempre precisa de una guía y una justificación por algo, no puede ser esencia de nada» (Arendt, 1973: 153). «... el fin de la guerra –fin concebido en su doble significado– es la paz o la victoria» (Bobbio, 1997: 224).

(14) Para Peter Drucker, la cultura se remonta al nacimiento de la organización, se trata de un comportamiento de origen cuyas fuentes tienen en cuenta las creencias, los valores y las ideas de los fundadores que dieron vida a la empresa, la capacidad de memoria que se funda en las experiencias aprendidas, las creencias, valores y presunciones incorporados por todos los integrantes de la organización (Drucker, 2001; 1993).

(15) «La gobernabilidad cultural es la conducción política de las dinámicas polítoculturales y sociopolíticas derivadas del reconocimiento de la diversidad étnica y cultural» (Zambrano, 2006: 169). Señalar que «la gobernabilidad cultural no es el gobierno de la cultura... lo que acomete la gobernabilidad cultural es la conducción concertada de los asuntos que garantizan el ejercicio de la libertad, la autonomía e independencia cultural, bajo el supuesto de que son los procedimientos para el buen gobierno de lo cultural...» (ibid, 179); y destacar que «la tarea de la gobernabilidad cultural es el reforzamiento de la gobernabilidad política, para lo cual recurre a lo propio –a las identidades y sus propósitos y a las diversidades y sus particularidades– como entorno estratégico para la convivencia estable y próspera» (ibid, 185).

(16) «Los FPcE son, en tanto fenómenos, una manifestación de la realidad..., son político-culturales porque obedecen a las prácticas de los sujetos que tratan de posicionarse en la sociedad para actuar en

ella y generar nuevos ámbitos de representación y simbolización para legitimarse, y son emergentes ya que se encuentran en evolución, desarrollo y profundización, por ser novedosos en el panorama de las luchas sociales y porque permiten la aparición de nuevos sujetos políticos» (Zambrano, 2013: 152).

(17) En el lenguaje jurídico colombiano se conoce al dispositivo como «bloque de constitucionalidad». Dicho bloque es, por lo general un artículo constitucional, en el colombiano es el 93, que reconoce los tratados y convenios internacionales en materia de derechos humanos, otorgándoles fuerza constitucional, fuerza que depende procedimentalmente de cada cultura jurídica nacional. Las constituciones, española, chilena, mexicana, brasileña, ecuatoriana y boliviana, lo tienen también. De tal manera que llamarlo dispositivo no es un simple recurso foucaultiano, sino que tiene un sentido jurídico «duro». Es decir, con poder constitucional y con capacidad para producir cambios culturales en el orden institucional y social (N. del A.).

EXPERIENCIAS



PLANETACÁDIZ. PLAN C. CÁDIZ COMO CIUDAD EDUCADORA

Francisco Cano López

AUTORES/AUTHORS:

Francisco Cano López

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Gestor cultural

TÍTULO/TITLE:

PlanetaCádiz. Plan C. Cádiz como ciudad educadora

PlanetaCádiz (Planet Cadiz). Plan C. Cadiz as an educational city

CORREO-E/E-MAIL:

pacocanocadiz@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

El autor hace una amplia presentación del proyecto PlanetaCádiz desgranando las distintas alternativas propuestas en este nuevo modelo de gestión cultural y sus particulares características, plenamente diseñadas para una ciudad con la particular casuística de la capital gaditana.

The author provides a comprehensive presentation of the PlanetaCádiz project, elaborating in detail on the various alternatives proposed in this new model of cultural management and its particular characteristics, designed specifically for the case of the capital city of Cadiz province.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Cádiz, PlanetaCádiz, gestión cultural.

Cadiz; PlanetaCádiz; cultural management.

«Tiempo es ya de demostrar con acciones que la dignidad humana en nada desmerece la majestad de los dioses»

Fausto, J.W. Goethe

Si –hablando de cultura y territorio– se quiere interpretar la anterior cita del *Fausto* como una alternativa civil, un complemento ciudadano a las acciones políticas ejercidas desde las instituciones públicas o desde la gobernanza local, se estará en lo cierto.

PlanetaCádiz

PlanetaCádiz, como gestora cultural, es una asociación proactiva cuya misión radica en poner en marcha proyectos de carácter educativo-cultural que promuevan el desarrollo social, cultural, educativo y económico de la provincia de Cádiz; una gestora cultural que trabaja por impulsar la integración, la sostenibilidad, la convivencia, la identidad propia, la diversidad, la diferencia, el compromiso y la democracia participativa a través del conocimiento, la formación, la información y la interdisciplinariedad.

Este ideario que nos impulsa, amplía inexorablemente la acción y la incidencia de la gestión cultural y trasciende la mera labor empresarial o asociativa convirtiéndonos –y así entendemos que debe ocurrir con todos los actores o agentes que se implican en cultura– en ciudadanos con responsabilidad social y con compromiso político. Nadie que trabaje con cultura puede ni debe eludir la responsabilidad inalienable que este hecho conlleva. Para nosotros resulta más importante la producción de conocimiento que la mera producción de objetos o la simple prestación de servicios culturales.

PlanetaCádiz se convierte, por lo tanto, en un actor político responsable y comprometido que quiere convertir su ámbito de actuación en referente de territorios que, a través de la iniciativa profesional de la sociedad civil, resurgen apostando por la cultura –en su más amplio sentido– y por la educación como motores de desarrollo social y económico.

En PlanetaCádiz, dentro de esa dimensión política, pretendemos articular la sociedad civil de este territorio, aglutinarla en sus diferentes voluntades para que pueda ejercer su derecho al diseño de las políticas públicas y al ejercicio de su opinión; y nos presentamos como una tercera vía de actuación entre los gobiernos locales y los ciudadanos, promoviendo la coordinación entre ambos.

PlanetaCádiz crea las redes necesarias para potenciar el avance social, educativo y económico de la provincia de Cádiz; atendiendo tanto a las necesidades de la administración pú-

blica, de las industrias culturales privadas, de los agentes educativos y de los creadores como a la de todos los ciudadanos.

Desde PlanetaCádiz queremos colaborar en la gestión y el diseño de los proyectos de políticas educativas y culturales que se pongan en marcha por el bien de la ciudad y ayudar a coordinar –desde la actuación profesional y local– los espacios destinados al desarrollo del conocimiento que estén disponibles.

Para todo ello, hemos realizado consultas en el contexto gaditano con el fin de elaborar y poner en marcha propuestas y proyectos que potencien tanto el caudal creativo de la sociedad como el desarrollo económico de nuestro entorno. De estas consultas ha surgido el Plan C, nuestra propuesta de acción política integral para el desarrollo de este territorio.

Planeta Cádiz es la plataforma que ejecuta el Plan C tanto a través de proyectos propios concretos como de gestiones de coordinación de proyectos externos; así como la encargada inicial de la difusión del mismo.

Plan C

Plan C es cultura, conciencia colectiva, compromiso, coordinación, cooperación, colaboración, conocimiento, creatividad, ciencia, y es, sobre todo, ciudad y ciudadanía.

Mediante el Plan C queremos recuperar el entusiasmo y la ilusión de una provincia cuyo capital humano, cuya localización geográfica y cuyos recursos naturales la convierten en el lugar idóneo para reivindicar un resurgimiento provincial a través de la educación, el turismo, la cultura y la investigación dentro de todos los sectores (urbanístico, turístico, empresarial, industrial, servicios, cultural-educativo, social, etc.)

Plan C también es una C de cambio, es evolución y es progreso; por lo tanto representa una actitud proactiva, abierta y sometida a construcción continua. Para ello se cuenta con la incorporación de todos los actores y agentes sociales que trabajan en la misma línea de construcción de ciudad y de ciudadano: asociaciones de vecinos, colectivos sociales, creadores, profesionales de la educación, investigadores, empresarios comprometidos, medios de comunicación, partidos políticos de progreso, asociaciones de Derechos Humanos, colectivos que trabajan la integración, etc.

Sólo desde lo colaborativo, desde la cooperación, desde la conciencia de colectividad se puede conseguir el engranaje y el andamiaje básico que sustente una homogeneidad de actuación dentro del respeto a la diversidad ideológica y a lo diferente; respeto necesario para sostener cualquier ecosistema, y toda sociedad lo es.

La incidencia política, económica y social pretendida por el Plan C lo convierte en una propuesta integral que deriva en la génesis de un Plan Estratégico General para Cádiz y en la configuración de un modelo de ciudad adaptada al siglo XXI cuya finalidad sea tanto la creación de nuevos ciudadanos que asuman y entiendan el pluralismo del tiempo que les ha tocado vivir –ciudadanos que, teniendo la empatía, la compasión y el respeto a los derechos humanos como guía de convivencia, sean más tolerantes y, por lo tanto, más felices– como la generación de una economía sostenida y sostenible que abra perspectivas de futuro y de renacimiento para un territorio que se hunde en la depresión y en la falta de alternativas.

Plan C es, por lo tanto, un proyecto integral de ciudad, una propuesta para un nuevo modelo de ciudad contemporánea que interrelaciona, desde lo trasversal, todos los aspectos y agentes implicados en el devenir diario de la sociedad civil y la política gaditana.

Los aspectos económicos, industriales, empresariales, urbanísticos o sociales serán revisados y diseñados por profesionales de cada área. PlanetaCádiz, por su parte, aporta al Plan C el diseño de las políticas culturales y educativas.

Desde esta perspectiva educativo-cultural, Plan C se estructura, en un primer estadio y permaneciendo abierto a venideras aportaciones y revisiones, en tres principales ámbitos de acción:

- Ciudad (donde lo educativo-cultural se relaciona con lo urbanístico, la movilidad, etc.)
- Conocimiento (donde se incluye las relaciones con la investigación, la tecnología, las comunicaciones, lo industrial o lo empresarial)
- Contemporaneidad (donde interviene lo social, lo medioambiental, la economía creativa, etc.)

Se debe potenciar al máximo las interrelaciones entre todos los sectores posibles; la transversalidad y la interdisciplinariedad son situaciones a provocar por beneficiosas.

Ciudad y ciudadanía

La idea general de crear una ciudad educadora donde la participación ciudadana sea responsable y comprometida conlleva la necesidad de revisar la relación entre el ciudadano y los gobiernos locales, así como la recuperación de los espacios públicos como lugares extendidos de conocimiento y de relación. Igualmente surge la necesidad de crear entornos donde cada uno pueda desarrollar su creatividad. La ciudad debe socializar al ciudadano y éste debe humanizar la ciudad.

Se trata de sacar la educación a los lugares de reunión, a las calles, a los escaparates, a los espacios públicos, a los mercados, a los estadios deportivos, a la playa, a los autobuses, a

las pantallas, etc. La ciudad debe convertirse en soporte de educación y cultura. Se trabaja, por lo tanto, en el concepto de educación permanente a lo largo de la vida. Igualmente se debe potenciar el transporte ecológico y público, la supresión de barreras físicas, el respeto al medio ambiente, etc. En este apartado interviene lo urbanístico, la movilidad, la relación público-privado, etc.

Las directrices generales de actuación en este primer ámbito son, abiertas a cualquier nueva propuesta, las siguientes:

- Plan C recuerda que la gobernanza local es una responsabilidad conjunta de las Instituciones –con sus organismos de gobierno– y de la Sociedad Civil, los ciudadanos.
- Plan C promueve la participación activa de la Sociedad Civil en el desarrollo y diseño de las políticas públicas (culturales, sociales, ambientales, urbanísticas, educativas, turísticas...); igualmente fomenta la participación ciudadana como elemento de responsabilidad colectiva y de ampliación de públicos; así como la invitación a los creadores y a todos los agentes culturales, educativos, económicos y sociales a manifestar su COMPROMISO con el interés y el bien común.
- Plan C plantea la centralidad de la cultura y la educación en el desarrollo social y económico de las ciudades y entiende la cultura como dimensión clave en las políticas urbanas.
- Plan C pretende colaborar en la coordinación de las políticas culturales y educativas ejercidas por las distintas entidades encargadas de los gobiernos locales y regionales.
- Plan C reivindica los espacios públicos, la ciudad, como espacios de cultura, conocimiento y convivencia (bienes colectivos de los que nadie debe verse privado y que todos deben respetar) y propone la conversión de Cádiz en Ciudad Educadora.
- Plan C desarrolla el ejercicio de políticas híbridas que desde la interrelación entre lo privado y lo público incorporen nuevas estrategias, nuevos actores y nuevos modelos de trabajo en nuevos contextos y que equilibren los intereses de las instituciones y de las industrias culturales con los intereses y necesidades de la ciudadanía.
- Plan C trabaja por la construcción de un ciudadano nuevo y mejor, más compasivo, más solidario, mejor formado y con igualdad de opciones y posibilidades; por lo tanto, más libre y feliz.
- Plan C propone la inclusión de Cádiz dentro de la Agenda XXI de la UNESCO.

Conocimiento

En esta construcción de un nuevo ciudadano –que partiendo del respeto a la identidad y a la tradición se adapte a los cambios, problemáticas y postulados del siglo XXI– se le debe adjudicar un papel principal a las instituciones del conocimiento como la Universidad de Cádiz, Institutos, centros de profesorado, etc.; así como una atención prioritaria a la formación de niños y jóvenes aún cuando hay que potenciar la información, la educación, la formación y el acceso a la cultura en cualquier edad. También se debe promover una sociedad del co-

nocimiento inclusiva, facilitando el acceso de todos los ciudadanos a las tecnologías de la información y de las comunicaciones.

Se plantea la necesidad de revisar el sistema educativo actual, basado en principios decimonónicos, y la aplicación de los principios de educación emocional y social, primando la imaginación como proceso que permite generar ideas novedosas y beneficiosas para la sociedad. Se debe transmitir la idea de que todo el mundo es creativo y todo el mundo tiene talento. Se trabajará, igualmente, el concepto de inteligencias múltiples que valora la aportación individual al grupo. Hay que combatir el escalofriante índice de fracaso escolar que sufre esta zona y que ronda el 38,5 %. Se propone, además, establecer redes de cooperación y colaboración tanto nacionales como internacionales que trabajen en esta misma línea.

Se promocionará la llegada y el asentamiento estable de instituciones del conocimiento de ámbito nacional o internacional. Igualmente se plantea potenciar, desde lo empresarial y tecnológico, la instalación de empresas de nuevas tecnologías que respetan los principios de sostenibilidad; así como la llegada de instituciones del conocimiento que se establezcan en nuestro entorno y todos los servicios que ambas actividades conllevan.

Este segundo apartado –el conocimiento y la investigación– incluye lo empresarial, lo tecnológico, las comunicaciones, o lo industrial entre otros factores de actividad ciudadana. Sus líneas de acción son:

- Plan C refuerza las relaciones entre las entidades que trabajan con el conocimiento (UCA, Colegios, Institutos, centros de investigación, centros de profesorado, asociaciones culturales, etc.) y la ciudadanía.
- Plan C promueve la función educativa de la cultura como medio de lucha contra las desigualdades.
- Plan C defiende la incorporación de un patrón educativo de la cultura para una ciudadanía necesitada de educación emocional, formación adecuada e información que ayude a paliar el fracaso escolar y promover la igualdad real de oportunidades; así como la necesidad de integrar nuevos modelos educativos en la enseñanza, en los cuales se les dé cabida a la educación social y a la gestión y expresión de las emociones y los sentimientos.
- Plan C promueve el acceso a la cultura en todas las etapas de la vida, fomentando el acceso a los medios de expresión, tecnológicos y de comunicación, colaborando en la ampliación de públicos y potenciando la participación ciudadana.
- Plan C defiende el conocimiento del siglo XXI como multidisciplinar, interdisciplinar, complejo y transversal y, por lo tanto, incorpora la cultura científica y tecnológica, debido a su importancia para el desarrollo humano y por su capacidad para promover el debate ético, social, político y económico.

Cultura Contemporánea

Una sociedad contemporánea debe promover un pensamiento complejo, en continuo movimiento y que promueva condiciones de plena igualdad, con el fin de que todos los ciudadanos se sientan respetados y entiendan el diálogo y la transmisión continua de información y conocimiento como agentes de desarrollo. Se debe defender la sostenibilidad y el respeto al medioambiente, la democracia participativa, la inclusión Social, el derecho a la educación y a la información. En este apartado intervienen tanto los avances sociales, los medioambientales como la economía creativa y alternativa. Se trabajará en este apartado, además, con la incorporación de un plan estratégico de turismo dada la apuesta de futuro que este sector representa para la ciudad y su entorno.

- Plan C trabaja por la integración real de los colectivos en riesgo de exclusión social como discapacitados, inmigrantes, ancianos o minorías desfavorecidas, trabajando por la igualdad de oportunidades y la inclusión social.
- Plan C promueve la diversidad cultural, la cual comporta riqueza y configura un ecosistema cultural amplio en contenidos y agentes. Se promueve el diálogo entre diversidad e identidad. La identidad cultural es dinámica, permeable y plástica. Se rechaza cualquier imposición de patrones culturales rígidos y excluyentes, sean de orden elitista o populista.
- Plan C respeta y defiende los Derechos Humanos y, como parte indisoluble de ellos, los derechos culturales, la libertad de expresión y la integración.
- Plan C incorpora conceptos como la interdisciplinariedad que promueve la interrelación de saberes y de conocimientos complejos que ayudan a entender mejor la sociedad en la que vivimos.
- Plan C defiende los derechos de los autores y artistas y el reconocimiento a la rentabilidad social, cultural y económica que su creatividad reporta a la sociedad. De la misma manera se apoyarán conceptos de cultura libre como el software libre, los *copyleft* o los *creative commons*.
- Plan C incorpora la cultura científica y tecnológica y defiende su importancia para el desarrollo humano de los avances tecno-científicos que, además, promueven el debate ético, social, político y económico.

Este Plan se completará con las directrices que propongan diversos colectivos ciudadanos implicados en otros sectores o áreas de acción.

PlanetaCádiz quiere, mediante el Plan C, contribuir al fortalecimiento del tejido social y al ejercicio proactivo de la ciudadanía. Y como plataforma especializada en gestión y políticas culturales pretende:

- Debatir y proponer planes integrales para el uso de los equipamientos culturales y educativos; planes que sean sincrónicos, consensuados y flexibles.

- Solicitar la gestión de algunos de los equipamientos que estén infrautilizados por las Instituciones; gestionando esos espacios y equipamientos desde la Sociedad Civil y desde la profesionalidad local, generando espacios de reflexión y debate donde se potencie el desarrollo personal, social, moral y cultural de todos los habitantes.
- Planificar a largo y medio plazo y desde el consenso entre las Instituciones y la Sociedad Civil; solventando la falta de continuidad en los proyectos, creando sinergias entre los mismos y velando por la calidad de la oferta cultural desde parámetros contrastados.
- Reforzar el papel de la cultura social en las iniciativas de emprendimiento y dinamización empresarial.
- Informar a los responsables de las políticas municipales sobre la situación y necesidades culturales de sus habitantes, estableciendo canales abiertos a individuos y colectivos que les permitan realizar propuestas concretas y asesoradas.
- Proponer nuevas políticas transversales que conecten Educación, cultura y turismo.
- Reforzar el eje Cultura-Territorio-Economía, ya que la cultura implica desarrollo social y económico y es una instancia generadora de empleo.
- Fomentar en sus proyectos el diálogo intergeneracional.
- Desarrollar, en definitiva, proyectos que redunden en beneficio de la ciudadanía: Actividades como *Cádiz Preview*, *Escaparartes*, *Visiones*, etc. ya ponen de manifiesto la voluntad colaborativa y comprometida socialmente que PlanetaCádiz defiende.
- Promover la difusión y accesibilidad de Plan C sin incurrir en exclusiones de ningún tipo.

Son muchos, por tanto, los retos con los que nos enfrentamos y a los que aspiramos hacer frente de manera colectiva: el reto de crear una ciudadanía comprometida basada en la cohesión social, una ciudadanía participativa desde lo crítico y responsable; conseguir las competencias y las herramientas que hagan posible la protección de los derechos y de los deberes de la ciudadanía, poner en marcha políticas sociales que imposibiliten la discriminación y que potencien los derechos humanos fundamentales como la vivienda, el empleo, el ocio, un medio ambiente saludable, o el transporte público; generar un territorio articulado, hacer efectiva una potencialidad económica, desarrollar una identidad cultural flexible y permeable, definir de manera conjunta estrategias y planificaciones de futuro, de desarrollo, estrategias coordinadas entre las instituciones y la Sociedad Civil; conquistar para los ciudadanos la capacidad de ser actores legales y eficaces para poner en marcha políticas públicas, darle espacio al mérito individual y a la creatividad; crear un entorno urbano que facilite la movilidad, la accesibilidad y un mayor acceso acercamiento a la naturaleza, que aumente la calidad vivencial de sus barrios y la autoestima de sus habitantes.

Ante todos estos retos, la sociedad civil, la ciudadanía, necesita estar formada para saber aprovechar las posibilidades que se le presenta en este siglo XXI que trae nuevos procesos económicos y sociales y necesita estar formada para intervenir en la complejidad internacional y saber mantenerse independiente ante tanta información controlada por los poderes políticos y económicos ahora establecidos.

LAS ARTES ESCÉNICAS EN GUATEMALA. UN ESTUDIO SOBRE EMPLEO, REALIDADES Y NECESIDADES DEL SECTOR

Ana Luz Castillo Barrios

AUTORES/AUTHORS:

Ana Luz Castillo Barrios

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Coordinadora Local-Guatemala.

OIKÓS Observatorio Andaluz para la Economía de la Cultura y el Desarrollo

TÍTULO/TITLE:

Las artes escénicas en Guatemala. Un estudio sobre empleo, realidades y necesidades del sector

The performing arts in Guatemala. A study on employment, realities and needs in the sector

CORREO-E/E-MAIL:

castillo.analuz@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

Corroborar si las Artes Escénicas, como industria cultural en Guatemala, generan empleo, fue el punto de partida de la presente investigación. Se consideró igualmente necesario profundizar en el conocimiento del sector en su conjunto, realizando un diagnóstico que, aún a grandes rasgos, permitiera delinear la forma en que dicho sector está estructurado, qué y quiénes lo conforman, sus principales fortalezas y sus debilidades más apremiantes. A continuación se presentan los resultados y las conclusiones más relevantes de este estudio que, hasta donde se tiene conocimiento, es la primera aproximación que se hace al sector de las Artes Escénicas en la ciudad de Guatemala, desde esta perspectiva.

The starting point of this investigation was to determine whether the performing arts, as a cultural industry in Guatemala, generate employment. It was also considered equally necessary to gain a deeper understanding of the sector as a whole, by conducting an examination to identify –in broad terms– how the sector is structured, who and what comprise it, its main strengths and its most pressing weaknesses. This is followed by the results and main conclusions of the study –to the best of our knowledge, the first to conduct an examination from this perspective of the field of the performing arts in the city of Guatemala.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Artes escénicas, Guatemala, Oikós-Observatorio cultural.

Performing Arts; Guatemala; Oikos-Cultural Observatory.

1. Introducción

Durante el último trimestre del año 2012, OIKÓS Observatorio Andaluz para la Economía de la Cultura y el Desarrollo (1), realizó en Guatemala el proyecto denominado *Las Industrias Culturales y Creativas en Guatemala. El sector de las Artes Escénicas en medios urbanos*, con apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y la colaboración del Ministerio de Cultura y Deportes del Gobierno de Guatemala y Urbanística-Taller del Espacio Público de la Municipalidad de Guatemala.

El objeto de estudio se centró en diagnosticar la situación de la Artes Escénicas como sector generador de empleo, sus necesidades de formación y las perspectivas a futuro.

La presente comunicación ofrece una breve reseña de la investigación realizada, su metodología y principales resultados, incluyendo algunas conclusiones que se espera sean de beneficio para orientar algunas estrategias de desarrollo tanto para el sector como para el conjunto del país.

2. Contexto del estudio

En las últimas décadas, el concepto y el campo de la Cultura se han ido ampliando de manera excepcional. Es un hecho contrastable que en la actualidad la transversalidad de la cultura se cruza con otras transversalidades no menos importantes como son el desarrollo humano y el ámbito de la economía. En este campo de trabajo, las Industrias Culturales y Creativas tienden a ser consideradas como un sector de creciente importancia para el desarrollo integral y el empleo de un país. De hecho, la cultura es uno de los ámbitos señalados como nuevos yacimientos de empleo (2).

En Guatemala, un estudio realizado en 2007, encargado por el Ministerio de Cultura y Deportes y el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) estableció que para el año 2005, las Industrias Culturales y Creativas en este país, generaron el 7.26% del PIB y el 7.14% del empleo en relación a la población económicamente activa (PEA) (3).

A pesar de las cifras anteriores, las Industrias Culturales y Creativas en el país han sido escasamente estudiadas. Es más, hasta donde se tiene conocimiento, este estudio representa la primera aproximación al sector de las Artes Escénicas, en específico Teatro y Danza, que profundiza en su conocimiento como sector organizado que además de aportar enorme valor simbólico, estético y cultural, representa un sector productivo que contribuye al desarrollo integral del país.

3. Metodología utilizada

Para esta investigación se empleó la metodología de las cartografías culturales que permite una visión más completa y fiable de las Artes Escénicas en la ciudad de Guatemala.

En la primera fase, se llevó a cabo un seminario de formación para agentes culturales que trabajan en el sector. Además de la actualización en temas sobre Industria Culturales, Artes Escénicas, organización territorial de Guatemala y Economía de la Cultura, entre otros, en este seminario también se analizaron posibles fuentes de información para el estudio y fueron seleccionados los agentes que completaron el equipo de investigación, conformado por profesionales guatemaltecos y españoles, con la coordinación general de Luis Ben, miembro de OIKÓS.

Para el trabajo de campo, se elaboraron e implementaron las herramientas para la recogida de información cualitativa (entrevistas semi-estructuradas) y cuantitativa (encuestas). Al finalizar esta etapa, se realizó la reunión de un grupo focal conformado para el análisis de resultados de las entrevistas y determinar el posicionamiento estratégico del sector.

Para la última fase, el análisis de datos fue realizado con el sistema SPSS y la elaboración de mapas cartográficos estuvo a cargo de Urbanística-Taller del Espacio Público de la Municipalidad de Guatemala. Posteriormente, se preparó el informe final con los resultados, el análisis de los mismos y las conclusiones-recomendaciones respectivas.

4. Algunos hallazgos de la investigación

Dada la limitación de espacio y la abundante información obtenida, en esta sección se presentan los resultados más relevantes del estudio, el cual se circunscribió únicamente a la Ciudad de Guatemala. Asimismo, se aclara que para fines de esta investigación, el sector de las Artes Escénicas (en adelante AE) está conformado por Teatro, Danza y Musical. Los resultados, tanto cuantitativos como cualitativos, se organizan en epígrafes que incluyen, además, los principales hallazgos del grupo focal de análisis y posicionamiento estratégico del sector. La población estudiada fue de un total de 402 cuestionarios a agentes culturales con el siguiente desglose: 268 a agentes individuales, 85 a grupos o colectivos, 31 a centros de formación y 18 a equipamientos. Sin embargo estos cuestionarios nos permitieron llegar a conocer las características de un total 1968 agentes individuales.

4.1 Sobre los profesionales del sector

4.1.1 Adscripción profesional: Todos los agentes encuestados se consideran a sí mismos profesionales. 42,1% se identifica con Teatro, 32,1% con Danza, 4,5% con Musical, 12,7% con un sector mixto que en su mayoría describen como Teatro y Danza y 8,6% se identifican

con «Otros». Por lo tanto, los resultados que se analizan provienen mayormente de los profesionales de Teatro y Danza, como se observa en el siguiente gráfico:

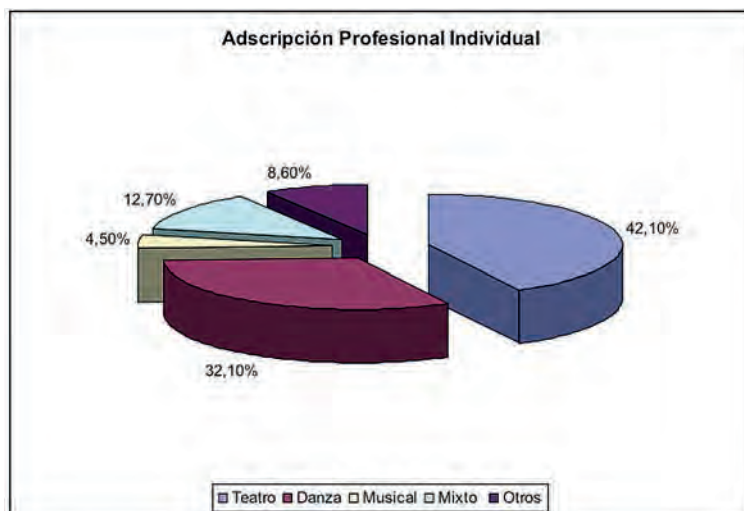


Gráfico 1. Adscripción profesional
Fuente: elaboración propia

4.1.2 Características generales: En cuanto a la edad de los agentes del sector, 42% se encuentra en el rango entre 16 a 29 años y el 45% entre 30 a 49 años. Solo 2% es mayor de 65 años y 10% está entre los 50 a 64 años. Este panorama concuerda con las estadísticas generales de población del país en donde dos terceras partes son menores de 30 años (4) y nos señala un sector joven en el que están garantizadas las necesidades de reemplazo generacional, aunque al ser el tramo más joven (16-29 años) ligeramente más pequeño que el siguiente (30-49 años) nos avisa que no se da un acercamiento pleno de la juventud a la actividad artística profesional del sector.

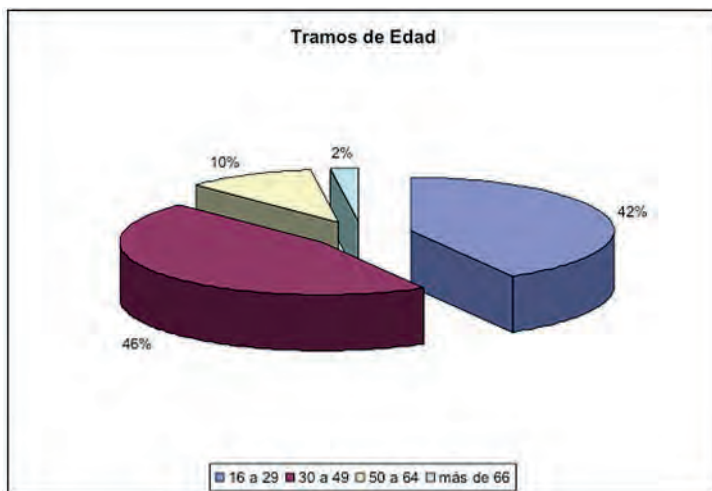


Gráfico 2. Tramos de edad
Fuente: elaboración propia

En cuanto al género, comprobamos que el sector es bastante equilibrado ya que tenemos 49% de mujeres frente al 51% de hombres. Es interesante cruzar los tramos de edad con la variable de género para observar que existe una tendencia de feminización profesional en el primer tramo (16 a 29 años) frente al siguiente (30 a 49 años) que resulta más desequilibrado desde este punto de vista. La situación se observa con claridad en el gráfico siguiente:

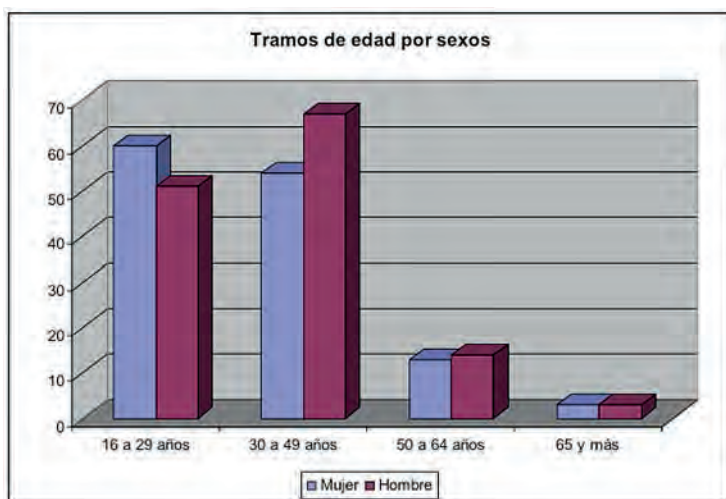


Gráfico 3. Edad por sexo
Fuente: elaboración propia

En cuanto a la pertenencia étnica, la preponderancia de quienes se reconocen mestizos es abrumadora, 93,5%. Por su parte, 6.1% que se reconoce maya y 0.4% garífuna. Este dato adquiere relevancia en Guatemala, país multicultural, pluriétnico y multilingüe, en donde aproximadamente el 40% de su población total es maya (5) y específicamente en el departamento de Guatemala, el 11,3% se reconoce maya, el 0,1% garífuna, 0,2% xinca y el 88,4% ladino (mestizo) (6). Según el análisis del Grupo Focal, las características etarias así como la amplia diversidad cultural «posibilitan un mejor futuro para las AE», valorándola como una oportunidad para ser abordada a través de políticas de acceso y formación para la población que aún se encuentra excluida.

4.1.3 Función artística: En cuanto a la función artística que desempeñan, se indagó por aquella que consideran su función principal y si desempeñan otra que consideran secundaria. Las respuestas obtenidas fueron las siguientes: 49% se desempeñan como creadores/as, 24% como técnicos/as, 10% como gestores/as y 17% como formadores/as. Solo un pequeño porcentaje, 1.5%, no respondió la pregunta. Llama la atención que al indagar por la función artística secundaria, 41% responde desempeñarse como formadores/as, 26% como creadores/as, 18% como técnicos y 15% como gestores/as. En este caso, 13% no respondió, dando lugar a interpretar que no desempeñan una actividad artística secundaria.

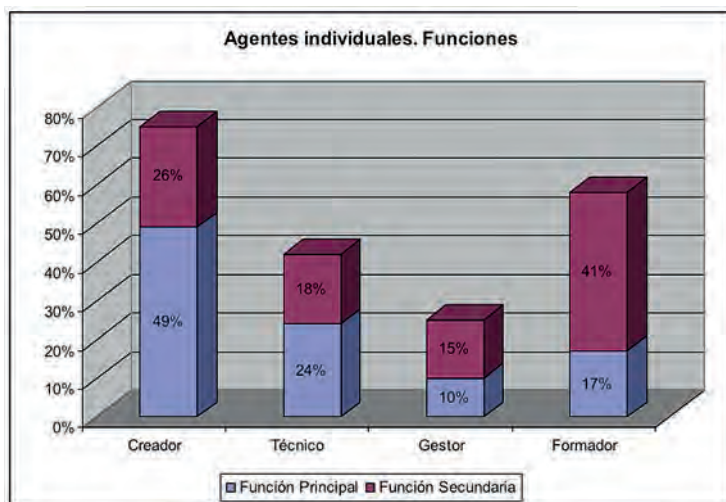


Gráfico 4. Función artística principal y secundaria
Fuente: elaboración propia

Estos resultados muestran que en su mayoría, los profesionales del sector se dedican principalmente a la creación directa de obras artísticas y a la formación como función secundaria. El Grupo Focal considera que la mayor fortaleza del sector radica en que «existen artistas y creadores que generan una fuerte actividad escénica, rica, en ascenso, desde los sectores

independientes de las AE». Sin embargo, el desequilibrio con otras funciones básicas para el desarrollo profesional del sector, lo debilita fuertemente. En relación a este punto, algunas entrevistas señalan que la falta de profesionales en producción, *marketing* o gestión tiene una repercusión negativa. Por ejemplo: los artistas tienen que hacer de todo, las estrategias de *marketing* son débiles y es difícil abrir espacios y recaudar fondos para proyectos artísticos.

4.1.4 Situación laboral: En base a las encuestas realizadas, el 40% de los profesionales de las AE trabaja como persona individual, 37% como asalariado contratado, 12% se desempeña en empresa individual y 11% en otro tipo de entidades, o bien, estudia, se encuentra jubilado o desempleado. Este modelo de empleabilidad confirma el alto grado de autoempleo en el sector (52% persona o empresa individual) e implica que al trabajar por proyectos, el empleo tiende a ser inestable en los flujos de ingresos temporal y carente de protecciones sociales.

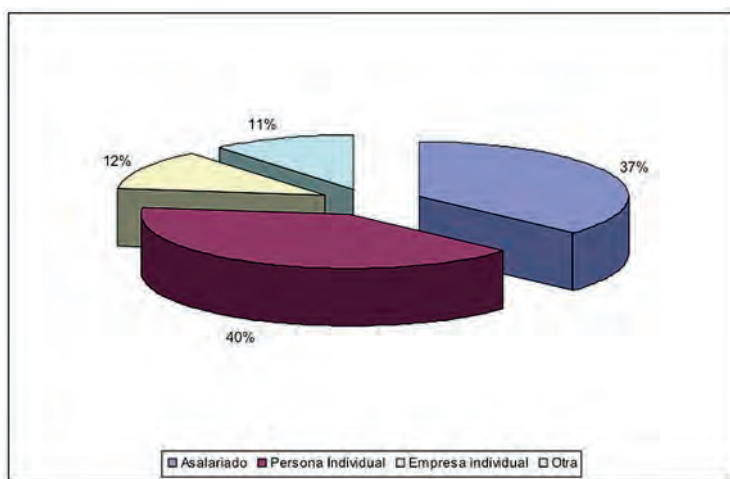


Gráfico 5. Modelos de empleabilidad

Fuente: elaboración propia

La información sobre el empleo en el sector se respalda con los datos obtenidos sobre el momento del último trabajo artístico remunerado. Un 69% de los profesionales encuestados dice estarlo realizando en el momento, 15% lo realizó el mes anterior y 12% responde haberlo realizado hace tres o más meses. El último 4% que responde haberlo realizado hace más de un año, constituye el grupo de los desempleados, un porcentaje realmente bajo como desempleo estructural del sector. Este dato confirma que el empleo cultural en Ciudad de Guatemala es alto y el desempleo muy bajo, aunque dicho empleo sea discontinuo e inestable, características compartidas con otros países de América Latina y Europa (7).

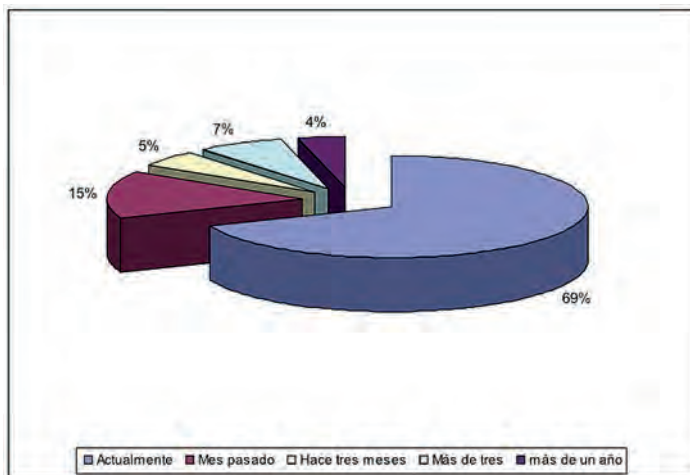


Gráfico 6. Último trabajo artístico remunerado
Fuente: elaboración propia

4.1.5 Fuente de ingresos: Para este epígrafe se solicitó a los profesionales responder en términos de porcentaje de ingresos. 90% de los encuestados respondieron que obtienen algún ingreso por la actividad artística principal que desempeñan, lo que demuestra una alta profesionalización en el sector. Sin embargo, 45% señala que debe buscar complementar sus ingresos con una actividad artística secundaria y 33% dice complementar sus ingresos con una actividad NO artística.

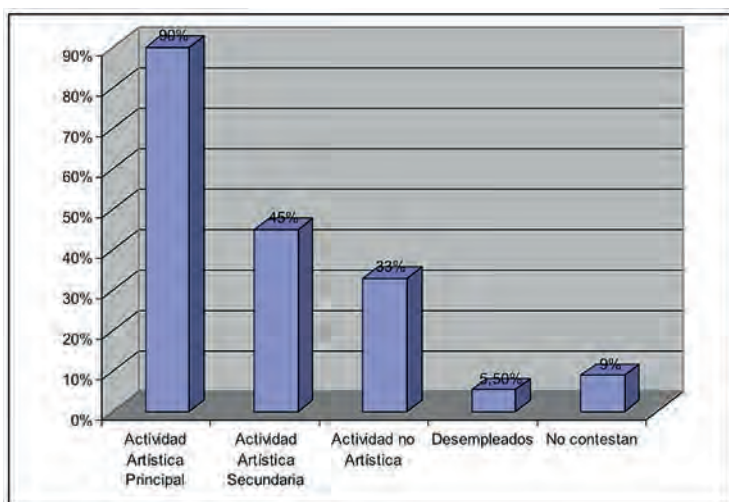


Gráfico 7. Porcentaje de ingresos por actividad
Fuente: elaboración propia

Sin embargo, al profundizar en estos resultados, encontramos que 37,4% de los encuestados obtiene la mayor parte de sus ingresos (del 70 al 100%) de la actividad artística principal que desempeñan y solo 14,7% dijo percibir la mayor parte de sus ingresos de una actividad NO artística (del 70 al 100%). Es decir, la mayoría de profesionales de las AE en la ciudad de Guatemala vive de los ingresos generados por las actividades artísticas que desempeñan, tanto de la principal como de la secundaria. Este dato es relevante ya que contradice la percepción de algunos entrevistados (8), extendida a la sociedad en general, que opinan que la mayor parte de los trabajadores de la cultura vive de otras fuentes de ingresos, ajenos a la cultura.

4.1.6 Formación de los agentes: En las encuestas realizadas se obtuvo que existe un alto grado de especialización ya que el 56,6% posee título universitario y superior, seguido por el 35,5% que tiene título de diversificado y únicamente el 0,4% dice no tener estudios. Los resultados obtenidos se observan en la Tabla 1, a continuación:

Nivel académico	Sin estudios	Primaria	Secundaria	Diversificado	Universitario	Postgrado
Porcentaje	0,4%	0,7%	6,8%	35,5%	46,8%	9,8%

Tabla 1. Nivel de estudios finalizado
Fuente: elaboración propia

Este dato es relevante ya que para el 2008, Guatemala reportaba una escolaridad promedio de 5,3 años y 25% de analfabetismo (9). Aún así, una de las principales amenazas para el sector, según el Grupo Focal, es que para muchas instituciones este sector no es considerado profesional y la acreditación oficial que los respalda no es reconocida por otras instituciones públicas o privadas, como el Ministerio de Educación, la SAT o las Cámaras de Industria o Comercio.

A futuro, convendría profundizar en estos datos, indagando si las titulaciones de diversificado, universitarias y superiores están directamente relacionadas con los oficios y profesiones de las AE como teatro, danza, escenografía, vestuario, etc.

Los mismo resultados sobre la formación de los profesionales de las AE adquiere otro matiz cuando indagamos sobre la forma como aprendieron la profesión. La mayoría de encuestados, 62%, responde que la principal forma en que aprendió su profesión artística fue por estudios completos en centros de formación no universitarios, con maestros o en talleres y solo el 1,5% afirma haberlo hecho por estudios universitarios completos.

Acorde con información obtenida en algunas entrevistas, esta situación puede explicarse, en parte, por el plan de profesionalización para artistas con más de 20 años de experiencia profesional (PLART) que impulsara la Universidad de San Carlos de Guatemala durante los años 2007 a 2009 ya que anterior a esta fecha, los estudios superiores en AE se encontraban au-

sentes de la oferta de estudios, tanto de la universidad pública como de las universidades privadas. Las entrevistas también revelan que este reconocimiento es importante para el sector pero sigue sin tener el mismo efecto en la sociedad en general que lo sigue considerando como un sector poco productivo, periférico y no esencial (10).

4.2 Sobre los agentes colectivos del sector

Este epígrafe se alimenta de los resultados obtenidos de grupos, empresas, compañías y organizaciones que conforman el sector.

4.2.1 Adscripción profesional: 48% trabaja en Teatro, 27% en un sector mixto (Teatro, Danza, Musical), 18% en Danza y 7% trabaja en «otros sectores» como producciones artísticas en general, escenografía, decoraciones, vestuario, cine y TV. Estos resultados reflejan que, aunque los colectivos encuestados se dedican principalmente al Teatro, como es el caso de los agentes individuales, hay un incremento en el trabajo en un sector mixto.

4.2.2 Función principal: Más del 49% dijo dedicarse a la creación artística. Solo el 15% se dedica a la producción, 11% a la formación, 9% a la difusión/comercialización, 8% a lo institucional, 5% a la promoción y únicamente el 2% se dedica a la gestión cultural, lo que significa una fuerte debilidad para el desarrollo del sector.

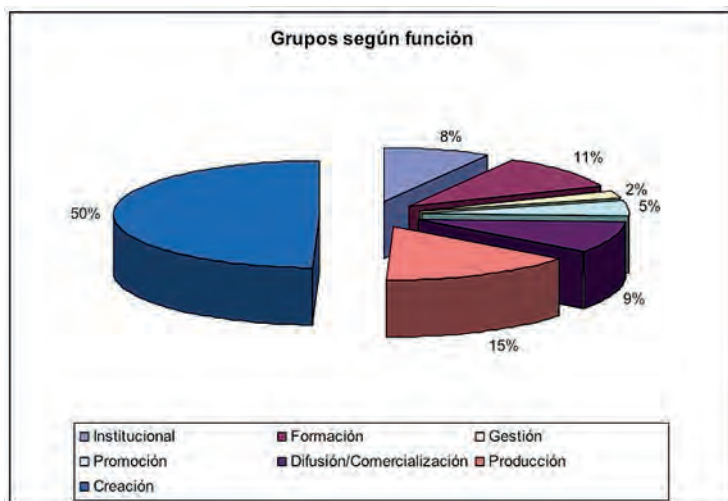


Gráfico 8. Grupos según función
Fuente: elaboración propia

4.2.3 Tipo de entidad: Las encuestas muestran que 44% se describen como Entidades privadas, 44% como Colectivos sin personalidad jurídica y únicamente 12% como entidades públicas. Este resultado muestra una fuerte presencia de entidades sin personalidad jurídica dentro del sector, situación que concuerda con una de las principales debilidades detectadas por el Grupo Focal que señala que «el sector de las Artes Escénicas es informal porque la organización empresarial es precaria y genera incertidumbre laboral», tal y como se muestra en el siguiente gráfico:

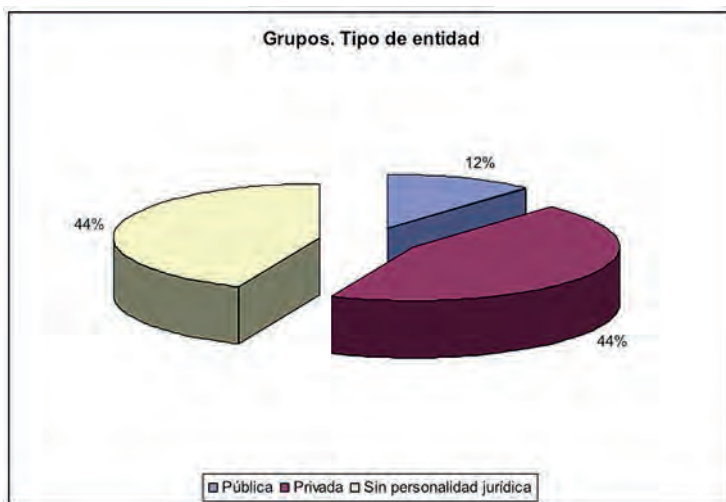


Gráfico 9. Grupos. Tipo de entidad
Fuente: elaboración propia

4.2.4 Estabilidad laboral: Se estudió el grado de estabilidad laboral (fijos y eventuales) que ofrecen los diferentes colectivos a sus trabajadores y su participación por sexo. Los datos obtenidos se observan en siguiente gráfico:

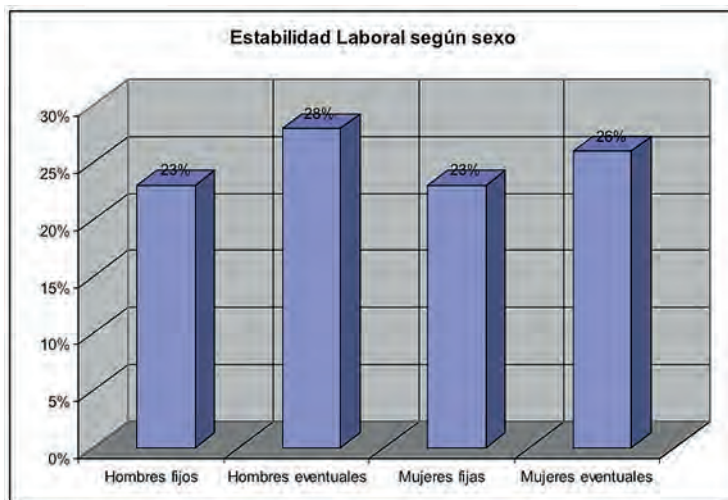


Gráfico 10. Estabilidad laboral según sexo
Fuente: elaboración propia

Se comprobó que la paridad es casi absoluta, con un 51% de hombres frente a 49% de mujeres. En ambos casos hay una leve preponderancia de los contratos eventuales.

4.2.5 Fuentes de financiación: Para realizar su función principal, la mayoría de agentes colectivos entrevistados (58%) responde que su financiación es privada, 29% recibe financiación pública y el 14% de la Cooperación Internacional. Sin embargo, solo una minoría recibe más del 90% de financiación de una sola fuente lo que demuestra la flexibilidad que caracteriza al trabajo cultural.

4.2.6. Ubicación: En cuanto al área geográfica de actividad, el 99% de los colectivos lo desarrollan en la ciudad de Guatemala, más del 84% dice realizar algún porcentaje de su trabajo fuera de la ciudad y solo el 1% responde realizar el 100% de su trabajo fuera de la ciudad. Estos datos son importantes porque permiten visualizar la concentración de la actividad artística en la ciudad de Guatemala.

Para finalizar con esta sección, debe resaltarse que en el análisis realizado por el Grupo Focal, éste señaló como principal debilidad del sector «la carencia de un gremio cohesionado, conocedor de sus derechos y obligaciones» que vele por su desarrollo. Por ende, la existencia de un sector disperso dificulta que éste pueda establecer estrategias conjuntas para superar sus debilidades y necesidades y que se unifiquen en la lucha por alcanzarlas. Esto mismo debilita el reconocimiento profesional del sector por la sociedad, su estructura interna y su relación con las entidades públicas encargadas de velar por el desarrollo del arte y la cultura en la ciudad y el país.

4.3 Sobre los equipamientos culturales

4.3.1 Propiedad de los equipamientos: 33% de los equipamientos estudiados son públicos (municipal y nacional) y este porcentaje representa la totalidad de equipamientos públicos en la ciudad de Guatemala. El 67% restante, son privados (en propiedad o alquiler). Es evidente que el número de equipamientos públicos es insuficiente para atender la demanda de colectivos artísticos que trabajan en la ciudad y en algunos casos, las políticas de arrendamiento dificultan el acceso de estos colectivos. Por otro lado, los equipamientos privados establecen sus propias políticas de arrendamiento y en algunos casos, también limitan el acceso a colectivos artísticos que funcionan con financiación propia (privada). Esto concuerda con lo señalado por algunos entrevistados que opinan que «los equipamientos para las AE en buenas condiciones son pocos y el acceso a ellos es difícil».

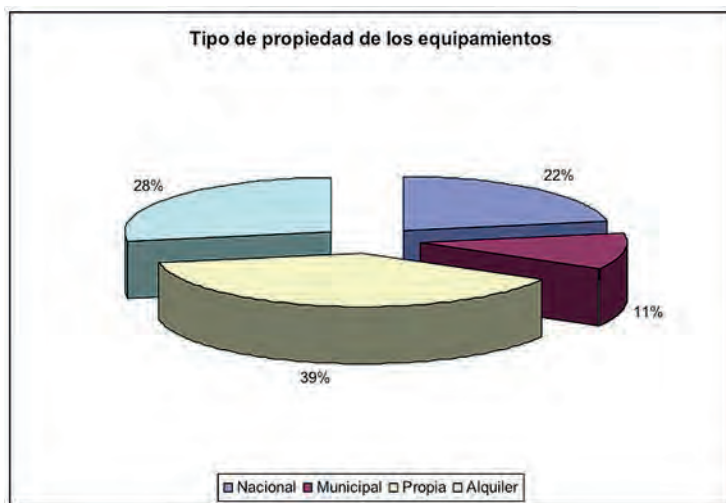


Gráfico 11. Tipo de propiedad de los equipamientos
Fuente: elaboración propia

4.3.2 Tipo y ubicación: El 50% de los equipamientos estudiados se denominan Teatro o Sala, 28% son Centros Culturales, 11% son espacios al aire libre y 11% son Café-Teatro. El 47% de los equipamientos se encuentran ubicados en la zona 1 de la ciudad Capital y los restantes, en zonas de densidad poblacional baja y estrato socioeconómico medio alto y alto. Además de la centralidad, otro dato curioso a resaltar es que casi todos los equipamientos restantes se distribuyen a lo largo del Corredor Central Aurora Cañas, eje urbano de comunicación de la ciudad, como puede observarse en el mapa correspondiente que forma parte de la cartografía elaborada para este estudio por Urbanística-Taller del Espacio Público de la Municipalidad de Guatemala (11):

Tal y como lo estableció el Grupo Focal, existen amplios sectores poblacionales y territoriales sin atender, especialmente aquellos de estrato socioeconómico bajo o muy bajo. Este hecho representa una oportunidad y un gran reto para la implementación de políticas públicas de acceso al arte para la población y apoyo a los artistas por las entidades públicas responsables.

4.4 Sobre los Centros de Formación

4.4.1 Tipo de entidad y acreditación: Los centros de formación encuestados corresponden a las disciplinas de Teatro y Danza. Más del 45% son privados, 28% carecen de personalidad jurídica, 19% son públicos y más del 8% pertenecen a organizaciones sin fines de lucro. En concordancia con estos resultados, 74% de los centros de formación responden entregar acreditación NO oficial (certificado) o de ninguna clase, mientras que únicamente 16% entrega un título o diploma con reconocimiento oficial de las instituciones del Estado. Un 10% responde entregar una acreditación respaldada por organizaciones internacionales de formación. Nuevamente, la presencia de un sector informal tiene relevancia para las AE. En Guatemala, esta vez en relación con la formación artística.

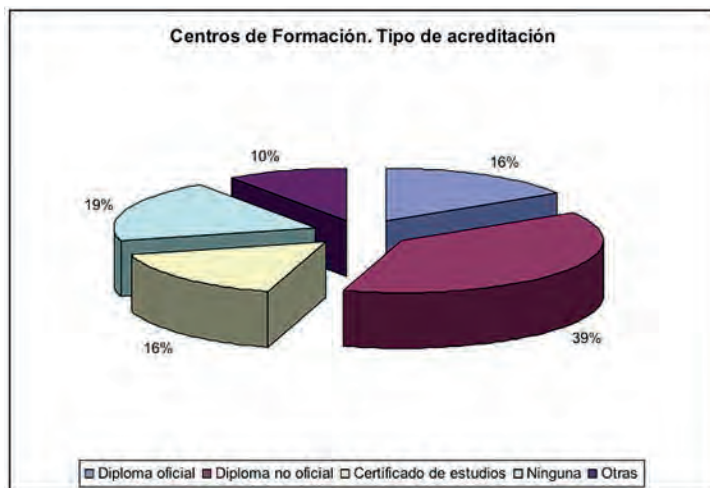


Gráfico 12. Centros de Formación. Tipo de acreditación
Fuente: elaboración propia

4.4.2 Ubicación y cuota mensual: El 48% de los centros de formación estudiados se encuentran en el Centro Histórico de la ciudad mientras que 52% lo hace en otras zonas de la ciudad, casi todas con baja densidad poblacional y estrato socioeconómico medio, medio alto o alto (12).

La mayoría de centros de formación ubicados en la zona 1 son públicos y cobran una cuota entre Q0.00 y Q50.00 quetzales mensuales (13), mientras que la cuota de los centros privados

ubicados en otras zonas de la ciudad, oscila entre Q200.00 y Q500.00 mensuales. Si se toma en cuenta que el ingreso laboral mensual en el área urbana-metropolitana reportado para 2012 era de aproximadamente Q2.600.000 quetzales (14), se deduce que el acceso a centros privados es limitado. Asimismo, algunos centros públicos especializados establecen exámenes de admisión que también limitan el libre acceso a la formación artística especializada, aunque por diferentes razones.

Los resultados plasmados en este epígrafe respaldan una de las principales debilidades señaladas por el Grupo Focal que establece que: «la formación artística es débil, deficiente y excluyente».

5. Conclusiones

5.1 El estudio confirma que las Artes Escénicas en la ciudad de Guatemala constituyen un sector productivo y generador de empleo, caracterizado por un elevado autoempleo y un desempleo estructural muy bajo. Contrario a la percepción generalizada de la sociedad y de algunos profesionales del sector, la mayoría de profesionales que trabajan en el sector perciben sus ingresos de las actividades artísticas que realizan. Más de la tercera parte vive exclusivamente de su trabajo en el sector y solo una minoría busca la mayor parte de sus ingresos fuera del sector. Sin embargo, debe advertirse que por sus propias características, el empleo generado en el sector es inestable (predominan los contratos eventuales), discontinuo (se trabaja según demanda) y precario (carece de protecciones sociales y sanitarias), especialmente en el sector privado.

5.2 El estudio revela que la principal debilidad del sector de las Artes Escénicas en la ciudad de Guatemala es la carencia de un gremio organizado, fuerte, cohesionado, conocedor de sus derechos y obligaciones, que vele por el desarrollo del sector y sus diferentes agentes. Esta situación ha dificultado que el sector pueda establecer estrategias conjuntas para beneficio de los y las profesionales y colectivos que lo conforman, y que se unifiquen en la lucha por alcanzarlas. La dispersión del sector debilita el reconocimiento profesional por parte de la sociedad, su estructura interna y su relación con las instituciones públicas encargadas de velar por el desarrollo del arte y la cultura en el país.

5.3 El estudio evidencia que la mayor parte de agentes del sector se dedica a la creación artística como función principal y a la formación artística como función secundaria. Por lo tanto, existe déficit de profesionales que trabajen en las demás áreas necesarias para el desarrollo profesional del sector tales como producción, gestión y comercialización, entre otros. Esta situación debilita fuertemente al sector por lo que se hace prioritaria la formación técnico-profesional en estos campos que además de fortalecer al sector, abrirían nuevas fuentes de empleo, especialmente para los más jóvenes que garantizan el relevo profesional.

5.4 Según el estudio, las Artes Escénicas en la ciudad de Guatemala se estructuran en forma de colectivos privados, en su mayoría con un alto grado de informalidad jurídica (sin personalidad jurídica). Darle formalidad al sector supondría el reconocimiento del mismo como sector profesional organizado, productivo y respetuoso de sus derechos y obligaciones para con el país. Para ello, es fundamental la capacitación de los agentes culturales en aspectos legales, administrativos y financieros que les permitan realizar propuestas que los protejan de las reglas del mercado que no se aplican al trabajo escénico por sus propias características de singularidad, originalidad y valor simbólico.

5.5 La evidencia cuantitativa y cartográfica revela el déficit de equipamientos públicos para las AE en condiciones físicas, técnicas y de ubicación adecuadas. Revertir esta situación requiere la actuación conjunta de instituciones públicas, privadas y del mismo sector comprometido con el desarrollo del arte y la cultura. Se hace necesaria la implementación de planes, programas y proyectos encaminados a democratizar el acceso al arte para los artistas y toda la población guatemalteca, especialmente aquella que se encuentra en las zonas metropolitanas de estrato socioeconómico bajo o muy bajo.

5.6 La mayoría de centros de formación estudiados brindan formación artística no acreditada. Esta situación plantea serios problemas relacionados con la calidad de la formación. Asimismo, la cartografía revela que los centros de formación públicos se encuentran concentrados en la zona central de la ciudad, limitando el acceso a grandes grupos poblacionales. Por lo anterior, es imperativo el trabajo conjunto de las entidades públicas responsables del tema en cuestión (Ministerio de Cultura y Deportes, Ministerio de Educación y Municipalidad de Guatemala, entre otras), los centros de formación y el sector mismo para impulsar la aprobación de una normativa específica para la Educación Artística en Guatemala y lograr la consolidación de una entidad gubernamental que establezca criterios para la acreditación formal de las enseñanzas artísticas, de los docentes y las condiciones del centro, que garanticen una formación artística de calidad, profesional, creativa, innovadora e incluyente, que facilite el acceso de toda la población con vocaciones artísticas.

Consideramos que este estudio, además de reflejar la situación de las Artes Escénicas en la ciudad de Guatemala, evidencia la enorme oportunidad que tienen el sector, entidades privadas y, especialmente, las instituciones públicas como el Ministerio de Cultura y Deportes y la Municipalidad de Guatemala, de sentar las bases para la democratización del arte y la cultura y la consolidación de un sector artístico fuerte y comprometido con su sociedad, con la diversidad del arte que realizan y con su trabajo honesto y profesional que repercuta en el bienestar de toda la población guatemalteca.

NOTAS

(1) OIKÓS Observatorio Andaluz para la Economía de la Cultura y el Desarrollo es una organización civil no lucrativa, con sede en Sevilla, España. Centra su trabajo en proyectos de investigación y formación que aúnan cultura y economía para potenciar el desarrollo humano. Ha colaborado con instituciones sociales y universitarias en España, Marruecos y América Latina.

(2) El marco teórico y el concepto de los Nuevos Yacimientos de Empleo (NYE), aparece definido en el Libro Blanco sobre «Crecimiento, competitividad y empleo» de la Comisión Europea de 1993. Igualmente en el «Libro verde. Liberar el potencial de las industrias culturales y creativas». Comisión Europea, 2010.

(3) PIEDRAS, E. (2007). *Guatemala: Un Análisis de la Contribución Económica de la Cultura*. Documento de Trabajo preparado para el Ministerio de Cultura y Deportes (Guatemala) y el Banco Interamericano de Desarrollo. The Competitive Intelligence Unit, www.the-ciu.net.

(4) Ver *Informe de Desarrollo Humano 2011-2012*.

http://www.desarrollohumano.org.gt/sites/default/files/indh2012/informe_partes/1_INDH-2011-2012-Parte1.pdf

(5) Fuente: Instituto Nacional de Estadística de Guatemala. Censo poblacional 2002. Proyecciones 2011.

(6) Fuente: <http://www.plazapublica.com.gt/content/etnias-en-el-pa-s-de-la-eterna-primavera-donde-lleue-de-mayo-septiembre>

(7) KANELOS POBLETE, G. (2010). «Juventud y nuevos yacimientos de empleo culturales y de ocio». *Revista de Gestión Cultural*, nº 9, enero-febrero.

(8) Entrevistas semi-estructuradas realizadas para el presente estudio (resultados cualitativos).

(9) Ver «Inclusión Educativa, El camino del futuro, un desafío para compartir», en *Informe Nacional de la República de Guatemala*.

http://www.ibe.unesco.org/National_Reports/ICE_2008/guatemala_NR08_sp.pdf

(10) Análisis FODA del Grupo Focal. 11 de diciembre de 2012.

(11) Ver cartografía cultural preparada para este estudio por Urbanística-Taller del Espacio Público en: http://infocidad.munigate.com/Site/Artes_escenicas.html

(12) *Ibidem*.

(13) El Quetzal es la moneda oficial de Guatemala, en relación de Q7,85 por 1US\$ (mayo, 2013).

(14) Encuesta Nacional de Empleo e Ingresos -ENEI-2012. Instituto Nacional de Estadística, Guatemala.

CÁTEDRA MEDELLÍN-BARCELONA: UN PROYECTO DE COOPERACIÓN CIUDAD-CIUDAD DESDE LA SOCIEDAD CIVIL

Félix Manito Lorite

AUTORES/AUTHORS:

Félix Manito Lorite

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Presidente y director de Fundación Kreanta

TÍTULO/TITLE:

Cátedra Medellín-Barcelona: un proyecto de cooperación ciudad-ciudad desde la sociedad civil

The Medellín-Barcelona Chair: a city-to-city cooperation project led by civil society

CORREO-E/E-MAIL:

fmanito@kreanta.org

RESUMEN/ABSTRACT:

Este artículo tiene por objeto presentar el trabajo desarrollado por la Cátedra Medellín-Barcelona desde su constitución en el 2009 por Fundación Kreanta. Un proyecto que representa un nuevo modelo de cooperación bidireccional basado en la transferencia de conocimientos y aprendizajes ciudad-ciudad y en el protagonismo de la sociedad civil.

The aim of this article is to present the work carried out by the Medellín-Barcelona Chair since its creation in 2009 by the Kreanta Foundation. This project represents a new model of two-way cooperation based on city-to-city transfer of knowledge and learning led by civil society.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Fundación Kreanta, cooperación, Cátedra Medellín-Barcelona.

Kreanta Foundation; cooperation; Medellín-Barcelona Chair.

1. Fundación Kreanta y la cooperación

Fundación Kreanta (www.kreanta.org), entidad sin ánimo de lucro, fue constituida en el 2007 y tiene su sede en Barcelona (España). El ámbito territorial en el que desarrolla sus actividades es España, la Unión Europea, América Latina y los países del Mediterráneo. Los ámbitos temáticos de actuación son: cultura, educación y ciudad.

La Fundación articula sus actividades en cuatro programas: cooperación; investigación; edición y formación. Un eje básico de la Fundación es la cooperación. Hasta la fecha, Colombia ha sido su apuesta básica y en concreto sus ciudades. La iniciativa de la «Cátedra Medellín-Barcelona» es su proyecto prioritario. Además, como organización *think tank*, realiza una actividad de estudio y análisis de modelos institucionales y políticas públicas mediante el impulso de espacios y plataformas de debate y reflexión. Uno de los ejes estructurales de este programa es el proyecto Ciudades Creativas Kreanta iniciado en 2008 (www.ciudades-creativas.org). En este marco, la Fundación Kreanta, mediante su programa de publicaciones, da a conocer los resultados de sus proyectos. Así, la Fundación dispone de una colección editorial propia, en soporte papel, que ya ha publicado siete libros y en el 2014 lanzará su colección de e-books. Finalmente, la opción por la formación de la Fundación Kreanta si bien se ha desarrollado hasta 2013 en colaboración con otras entidades (Centro Iberoamericano de Desarrollo Estratégico Urbano, Universitat Oberta de Catalunya...), a partir de 2014 lanzará, además, una oferta formativa propia a través de su campus virtual.

2. El proyecto de la Cátedra Medellín-Barcelona

2.1 Antecedentes

Dentro del programa de cooperación, el primer proyecto fue un estudio sobre el papel de la cultura y la educación en el desarrollo de las ciudades latinoamericanas, a través de las experiencias de las ciudades colombianas de Bogotá, Medellín y Manizales. Se trataba de realizar un balance-diagnóstico de las principales prácticas e iniciativas desarrolladas por dichos municipios y reflexionar sobre el impacto y las estrategias de la cultura y la educación en la construcción del modelo de ciudad y en la consolidación de la cohesión social para después transferirlas a España y difundirlas en América Latina. Con los resultados del estudio, la Fundación editó, en España y Colombia, el libro *Aprendiendo de Colombia. Cultura y educación para la transformación de la ciudad*. Fruto de este primer trabajo, se concretó, a finales de 2008, un acuerdo con la Alcaldía de Medellín y el Instituto Municipal de Educación del Ayuntamiento de Barcelona con el objetivo de promover la formación y el intercambio de docentes entre las redes de escuelas de música de Medellín y Barcelona durante el 2009. El programa incluyó la visita de una delegación de la red de Medellín a Barcelona en febrero de 2009 y una de la delegación de Barcelona a Medellín en abril del mismo año. Tras el éxito de este proyecto piloto, Fundación Kreanta vio la necesidad e interés de impulsar un proyecto

de cooperación permanente entre Medellín y Barcelona en los ámbitos cultural, educativo y de ciudad.

2.2 Constitución e ideario

La Cátedra se constituyó formalmente en el mes de septiembre de 2009 con un Consejo Directivo copresidido por Pasqual Maragall y Sergio Fajardo y del que también forman parte Beth Galí, Alfons Martinell y Ferran Mascarell por parte de Barcelona, y Gabriel Jaime Arango, Juan Luis Mejía y Jorge Melguizo por Medellín. El documento de constitución está accesible en la web de la Cátedra: www.catedramedellinbarcelona.org. Hay que subrayar que la participación de los miembros del Consejo es a título personal y su vinculación no tiene límite temporal.

La iniciativa de la Cátedra Medellín-Barcelona se desarrolla con una nueva visión de la cooperación internacional basada en el liderazgo de las ciudades, en la transferencia de conocimiento y en el protagonismo de la sociedad civil, con una nueva manera de entender y canalizar las acciones de cooperación en las que los flujos de saberes y conocimientos se dan en las dos direcciones. La Cátedra entiende que la acción de cooperar requiere una actitud fundamental de aceptar un trabajo conjunto en el que las dos partes son activas en igualdad de condiciones. Este tipo de cooperación directa desde la propia iniciativa social con sus recursos humanos, técnicos y materiales propios tiene la ventaja de movilizar y transformar más profundamente que la exclusiva transferencia financiera.

La actuación de la Cátedra basada en la filosofía de «trabajo común» responde a los siguientes principios: el fortalecimiento de las capacidades sociales, humanas e institucionales; dar prioridad al talento; promover espacios y favorecer entornos de innovación abierta y colaborativa basados en el encuentro y la hibridación, y aplicar una cultura de la cooperación transversal entre entidades, universidades, instituciones y empresas. Sus actividades están orientadas a desarrollar formatos de cooperación como: la movilidad y formación de las personas; el establecimiento de relaciones de micro-cooperación entre estructuras parecidas o el uso de las tecnologías de la información y las comunidades sociales de internet.

2.3 Programas, beneficiarios y actividades

Los programas que se vienen desarrollando desde el 2009 son los siguientes: música, bibliotecas y literatura, educación, urbanismo, creatividad, museos y universidades. Además de los sectoriales, la Cátedra tiene dos programas transversales: comunicación y difusión y gestión y coordinación.

Los beneficiarios del proyecto desde su puesta en marcha en febrero de 2009 hasta setiembre de 2013 han sido: 136 profesionales que se han movilizado entre las dos ciudades en

los intercambios; 2.054 profesionales vinculados a los sectores anteriormente mencionados que han participado de las 443 reuniones de trabajo internas llevadas a cabo en ambas ciudades y 10.482 personas han asistido a los 85 actos externos abiertos a la ciudadanía en general en el conjunto de las dos ciudades.

Además, como resultado de los intercambios se han generado proyectos específicos de cooperación permanente: «Club de Lectura Internacional Medellín-Barcelona» con encuentros virtuales entre los usuarios de las redes de bibliotecas; «Letras al mar», un club virtual para niños y niñas organizado por la Biblioteca Sant Antoni-Joan Oliver por parte de Barcelona y las bibliotecas de Medellín, Fernando Gómez Martínez y La Floresta; «Piso Piloto» una iniciativa impulsada dentro del programa de urbanismo de la Cátedra Medellín-Barcelona para explorar los beneficios de la construcción simultánea y coherente de espacio público y vivienda; un programa de residencias artísticas entre la Asociación de Artistas Visuales de Catalunya-Hangar y la Fundación Universitaria Bellas Artes de Medellín, y la iniciativa en marcha del «Seminario de Educación Ciudadana».

Igualmente, en el marco de la Cátedra se ha llevado a cabo otro tipo de actividades como conciertos, exposiciones, conferencias, seminarios, edición de libros, producción de audiovisuales... De esta forma, en noviembre de 2009, tuvo lugar en Barcelona el concierto colombo-catalán de la Red de escuelas de música de Barcelona. Durante todo el 2012 se llevó a cabo un Ciclo de Conferencias de la Cátedra en el Centro de Artes de la Universidad de Antioquia. En octubre y noviembre de 2012, se realizó en el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia en Medellín una exposición sobre el Premio Europeo del Espacio Público Urbano, coproducida por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, la Alcaldía de Bogotá y la Cátedra. Desde el 2011, se organiza anualmente un seminario junto con el Consorcio Universidad Internacional Menéndez Pelayo Barcelona (CUIMPB)-Centro Ernest Lluch en el que se han abordado sucesivamente temas diversos: el urbanismo, las industrias creativas y la gastronomía. Asimismo, se ha celebrado el ciclo «Experiencia Medellín», en Casa América Catalunya, en el 2012. En colaboración con la Universidad EAFIT, se ha desarrollado en Medellín un programa de actividades académicas y ciudadanas, con la participación del filósofo y periodista Josep Ramoneda y del profesor Joan Subirats. El programa «La entrevista de la calle», de Luis Alirio Calle, en Telemedellín ha contado con la participación de diversas personas en los intercambios Medellín-Barcelona. En julio de 2013, se presentaba en Barcelona el libro y el audiovisual *Medellín Creativa. Ocho experiencias culturales comunitarias*. La exposición «Medellín, la metamorfosis» se ha celebrado en la Biblioteca Ignasi Iglésias-Can Fabra de Barcelona, en octubre de 2013. Finalmente, también en octubre de este año, ha tenido lugar la I Jornada Anual de la Cátedra, simultáneamente en Barcelona y Medellín, con profesionales participantes en los intercambios de educación. En esta Jornada, también se ha presentado el XIII Congreso Internacional de Ciudades Educadoras que se llevará a cabo en la ciudad de Barcelona, en 2014, y con el que está asociada la Cátedra.

El programa de comunicación se configura como una de las prioridades de la Cátedra Medellín-Barcelona. El objetivo de dicho programa ha sido sensibilizar a las sociedades barcelonesa y medellinense, especialmente a la comunidad educativa y cultural en los principios y valores de la cooperación bidireccional. Por otro lado, se ha considerado importante ampliar la participación de entidades e instituciones en la Cátedra mediante esta tarea de sensibilización. A través de este programa, desde el 2010 se han llevado a cabo diversas actividades como las presentaciones oficiales del proyecto en cada una de las dos ciudades –actos, ambos, muy importantes y de gran trascendencia para la Cátedra–, y la puesta en marcha paulatina de diferentes herramientas de comunicación y difusión de la Cátedra tales como la web, la Newsletter de la Cátedra y el canal audiovisual CátedraTV. Algunos indicadores de las actividades de comunicación: la web recibe una media anual de 25.000 visitas; se han lanzado ocho Newsletter desde noviembre de 2011, y CátedraTV ha producido más de cincuenta videos de entrevistas y reportajes. Desde septiembre de 2013 la Cátedra está presente en las redes sociales mediante Facebook, Twitter y Youtube.

2.4 Instituciones, ciudadanía, financiación y gestión

Tal como se apuntaba al inicio, la clave para entender la Cátedra Medellín-Barcelona está en el hecho de tratarse de un proyecto surgido de la sociedad civil, para y con la sociedad civil, pero igualmente con una clara vocación de promover la cooperación público-privado. Con este objetivo, a lo largo de los casi cinco años de actuación de la Cátedra se han implicado en sus programas 80 instituciones y entidades del sector público, privado y del tercer sector: 31 de Medellín, 23 de Barcelona, 9 colombianas, 5 españolas, 9 de otros países de América Latina, 1 de la Unión Europa y 2 internacionales. En paralelo, se ha promovido la implicación directa y la corresponsabilización ciudadana mediante la iniciativa de «Amigos de la Cátedra» que, a 31 de octubre de 2013, cuenta con 422 miembros.

Para desarrollar sus objetivos y actividades, la Cátedra ha gestionado la participación activa y la financiación tanto del Ayuntamiento de Barcelona como de la Alcaldía de Medellín y cuenta con el apoyo de la Agencia de Cooperación e Inversión de Medellín y Área Metropolitana (ACI). En el caso de Medellín, cabe señalar el apoyo permanente de la Universidad EAFIT, así como la implicación de la Caja de Compensación Familiar-Comfenalco Antioquia, la Universidad de Antioquia, el Museo de Antioquia y el Museo de Arte Moderno de Medellín. En Barcelona, han desarrollado un papel activo en el proyecto el Consorcio de Bibliotecas de Barcelona, el Instituto Municipal de Educación del Ayuntamiento de Barcelona, Casa América Catalunya, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y la Asociación de Artistas Visuales de Catalunya (Hangar). La Cátedra ha obtenido para sus actividades financiación mediante subvenciones de convocatorias de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), el Ministerio de Cultura de España y la Diputación de Barcelona. Subrayar que, desde el 2012, como consecuencia de ser seleccionada como «Iniciativa Metrópolis», la Cátedra recibe también financiación y apoyo de la Asociación Mun-

dial de las Grandes Metrópolis, Metropolis. En la búsqueda de financiación, la Fundación Kreanta ha presentado el proyecto a dos convocatorias de la Unión Europea: la primera, en febrero de 2012, en alianza con 34 socios de Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, España, México, Panamá y Venezuela y la segunda, en diciembre de 2012, teniendo como socios al Ayuntamiento de Barcelona y la Alcaldía de Medellín y la colaboración de 18 entidades de las dos ciudades. A pesar de obtener una valoración alta en estas convocatorias no ha sido posible obtener recursos de la Unión Europea.

Para finalizar este apartado, una reflexión sobre la gestión del proyecto la Cátedra Medellín-Barcelona. El proyecto de la Cátedra es el resultado de múltiples complicidades. Nos parece relevante subrayar, en primer lugar, las personales: comenzando por los miembros de su Consejo Directivo, siguiendo por los profesionales independientes que colaboran en sus programas y por las muchas personas que desde las instituciones y entidades se implican de forma activa en la promoción de la iniciativa. La segunda clave de gestión está relacionada con el entramado institucional y colaborativo en el que se desarrolla la Cátedra y del que ya hemos visto su dimensión. La tercera pieza gestora corresponde a la Fundación Kreanta, que, como institución promotora de la iniciativa, lidera de forma permanente el impulso de nuevas actividades y la búsqueda de socios y recursos. Para ello, la Fundación Kreanta dispone de un equipo de gestión tanto en Barcelona como Medellín. Ahora bien, el «secreto» en términos de gestión de la Cátedra es la enorme tarea voluntaria existente en todos los niveles del proyecto dentro y fuera de las instituciones, pero es obligado hacer constar la magnitud de ese voluntariado en el equipo de dirección de la Fundación Kreanta.

2.5 Redes internacionales

El proceso de internacionalización de la Cátedra se promueve por cuatro vías: a través de las redes personales del equipo gestor; por la actitud proactiva de diversas instituciones latinoamericanas; por el impulso de proyectos de ámbito latinoamericano asociados a convocatorias de la Unión Europea, y por el acuerdo con la Asociación Mundial de las Grandes Metrópolis-Metropolis. Especialmente, la vinculación a Metropolis posiciona a la Cátedra en un ámbito global, más allá de España y América Latina. En el marco del Encuentro Anual de Metropolis «Caring Cities» (Johannesburgo, 16 a 19 de julio de 2013), el proyecto de la Cátedra se difundió entre los más de 400 representantes de ciudades asistentes al evento.

Este proceso de internacionalización desarrollado en los dos últimos años ha llevado a Fundación Kreanta a constituir la Cátedra América Latina Kreanta. Esta iniciativa se lanzó en Buenos Aires en el marco de las VI Jornadas Internacionales Ciudades Creativas Kreanta, celebradas en agosto de 2013, y tiene por objetivo promover la cooperación ciudad-ciudad entre las ciudades latinoamericanas. El proyecto, sin renunciar a las cooperaciones nort-sur, quiere centrar sus esfuerzos en promover la cooperación sur-sur.

3. Retos de futuro

Como cualquier proyecto promovido por el tercer sector en España, la Cátedra tiene que abordar como prioridad de futuro su sostenibilidad. En su fase inicial, la Cátedra recibe financiación de la administración pública española, especialmente del Ayuntamiento de Barcelona y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). A partir de 2012, esa aportación se ha visto reducida significativamente por parte del Ayuntamiento de Barcelona y a finales del mismo año acabó el apoyo de la AECID. En Medellín, los aportes al proyecto provienen básicamente de la Alcaldía de Medellín y de la Universidad EAFIT. Estas aportaciones no son para la Fundación Kreanta, sino que estas instituciones asumen directamente los gastos de movilidad de los participantes en los intercambios. En este apartado de recursos hay que señalar también la importancia del compromiso financiero de Metropolis, en los últimos años.

En este contexto, los objetivos de la Cátedra para el 2014 son: ampliar y reforzar las instituciones implicadas de la sociedad civil; mantener y ampliar el compromiso con el proyecto del mayor número de instituciones públicas; impulsar las alianzas institución-institución; promover la participación empresarial; ampliar la dimensión territorial a las regiones metropolitanas; promover una mayor participación de la ciudadanía; incorporar nuevas áreas temáticas y explorar nuevos formatos de cooperación presencial y virtual en la gestión de actividades; continuar con la búsqueda de recursos de la Unión Europea y de otros organismos internacionales, y reforzar la internacionalización a través de Metropolis y de la Cátedra América Latina Kreanta.



ASUNTOS INTERCULTURALES DE ESPAÑA Y KAZAJSTÁN ANTE LOS OJOS DEL ESTUDIANTE

Parmanova Bakyt y L. A. Bimendieva

AUTORES/AUTHORS:

Parmanova Bakyt y L. A. Bimendieva

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Al-Farabi Kazajo Universidad Nacional. Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales

TÍTULO/TITLE:

Asuntos interculturales de España y Kazajstán ante los ojos del estudiante

Intercultural Affairs of Spain and Kazakhstan in the eyes of a student

CORREO-E/E-MAIL:

bahona_p91@mail.ru

RESUMEN/ABSTRACT:

La experiencia vivida por una joven estudiante kazaja en el seno de la Universidad de Cádiz durante su estancia en la ciudad gaditana es la excusa utilizada por las autoras para valorar los puntos en común entre dos culturas tan, aparentemente, distintas como son la española y la kazaja.

The experiences of a young Kazakh student within the University of Cadiz during her stay in the city of Cadiz is the excuse used by the authors to assess the points in common shared by two cultures as seemingly different as Spain and Kazakhstan.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Cádiz, Kazajistán, España, antropología cultural.

Cadiz; Kazakhstan; Spain; cultural anthropology.

1. Introducción y objetivos de la comunicación intercultural en España y Kazajstán

La vida humana en la sociedad de su propio tipo siempre está subordinada a ciertas reglas, que son una parte esencial de la vida humana. De acuerdo con estas reglas, cada cultura tiene su propia idea de un comportamiento «malo» y «bueno». En todas las culturas, existe un sistema de obligaciones y restricciones que dicta la forma en que una persona tiene que actuar en una situación dada o indica, en ciertos casos, no hacer algo. Todo esto significa que la comunicación entre las personas se está sujeta a convenciones y leyes. Las diferentes formas de la comunicación humana son dictadas por las normas culturales que prescriben cómo han de comunicarse o acceder a la mayoría de edad o rango, los hombres y mujeres, nativos y extranjeros. De mi experiencia en España, las leyes oficiales desempeñan una función menos pública que las reglas y prohibiciones, desarrolladas en gran medida de forma espontánea. A lo largo de la historia, las diferentes culturas han creado variedad de conducta y comunicación. Dependiendo del método, la naturaleza, finalidad, alcances, límites, la ejecución rigurosa de la diversidad de las normas de comportamiento se dividen en los siguientes tipos: tradiciones, costumbres, rituales, leyes. Entiendo la comunicación intercultural como una forma especial de comunicación de dos o más culturas diferentes en las que existe un intercambio de valores de información y culturales de las culturas que interactúan. Creo que el proceso de la comunicación intercultural es una forma específica de la actividad que no se limita al conocimiento de las lenguas extranjeras, sino que también requiere el conocimiento de la cultura material y espiritual de otro pueblo, religión, valores, principios morales, opiniones filosóficas.

2. Las principales diferencias entre las culturas de España y Kazajstán

La cultura española es una cultura que se centra en el estilo de vida dinámico, los valores, el desarrollo tecnológico, la mejora de la sociedad y la cultura, el rápido desarrollo de todas las esferas de la actividad humana. Iniciativas prioritarias, la idea de la importancia del individuo, su desarrollo creativo están en el corazón de la sociedad occidental. Dinámica social de la cultura occidental ondulada y desigual. España es portadora de la creatividad, la investigación constante y el cambio, mientras que, al mismo tiempo, muestra compromiso con el conocimiento continuo y profundo del mundo y el universo. La ciencia de España tiene como objetivo crear redes complejas de estudios y exámenes metodológicos. D. Suzuki escribe: «No importa lo pequeño que las células no eran de la red hasta que haya una red, no es el hecho de que a través de él se escapa, es decir, que no se puede medir de alguna manera. Los números tienden a infinito, y una ciencia reconoce su incapacidad para atraer a una realidad en la red». Resulta la vida misma, el conocimiento que existe y desarrolla la ciencia y la tecnología necesaria para los sensores fuera de los diversos instrumentos científicos, microscopios, lentes diseñadas para estudiarlo.

La cultura kazaja es la encarnación de la paz, la no-resistencia. Por miedo a romper la frágil armonía de la persona con mundo, la cultura del Este prefiere no interferir en el desarrollo del mundo y se mantiene de pie como un espectador pasivo de la vida y la existencia. En Kazajstán, lo nuevo no busca destruir y refutar lo establecido, adquirido durante siglos, y se adapta bien a complementarlo. No podemos decir que la cultura de Kazajstán se diferencie de la cultura de España, y hay que decir que se complementan entre sí.

La cultura de Kazajstán se está desarrollando e incluye el kazajo original (preservando las tradiciones, costumbres, idiomas, etc.) y las características de la mayoría (más de ciento treinta) de los grupos étnicos que viven en nuestro país hoy en día. Actualmente, la cultura de Kazajstán es un conjunto de valores estéticos de la gente de Kazajstán, expresado en formas espirituales y materiales distintivos y diversos. Por su naturaleza, la cultura proporciona el desarrollo y el enriquecimiento de la creatividad y el lugar personal de la familia mundial de las culturas nacionales.

a) La vida en Cádiz

Mi vida de estudiante en España tuvo lugar en el sur de España, en una pintoresca zona de Andalucía, en una hermosa ciudad portuaria, con puntos altos que ofrecen hermosas vistas del océano. Se llama Cádiz y es considerada una de las ciudades más antiguas del mundo occidental. Según el programa, podíamos optar por cursos de español, así como inglés. Se puede asistir a cualquiera de las charlas de cualquier curso con estudiantes de español. La elección de especialidades me dejó muy impresionada. Cádiz, una gran ciudad para la vida de estudiante, facilitó que yo conociese profesores y estudiantes. Personas como Carmen Lario, Natalia García, Gonzalo, Almudena Cruz, Felix, Macarena Cruz, mi coordinadora Carmen Camelo y otros son muy importantes para mí y lo serán para siempre y quisiera dedicar un agradecimiento especial para la dirección y al personal del Centro Universitario español-ruso de la Universidad de Cádiz. En Cádiz y sus alrededores hay muchos lugares de interés histórico, pero lo más importante es que Cádiz es puro océano Atlántico, y con la preparación adecuada, se puede nadar todo el año. Así que si te decides a matricularte en los cursos de español en Cádiz, no te arrepentirás. Sus hermosas playas de arena, su rica arquitectura y la historia antigua de la ciudad no dejan indiferente a nadie. En Cádiz hay animación día y noche y me asombró la diversidad de origen de los estudiantes que vienen a estudiar inglés: Inglaterra, Italia, Francia, Perú, Polonia, Turquía, Brasil, Alemania, China, Corea, Japón, los Países Bajos... Pero desde el segundo día, el diálogo no encuentra ninguna frontera porque todos se conocían ya bien. En enero, todos los estudiantes que habían preparado en Kazajstán «Día de la Cultura de Kazajstán en Cádiz» participaron en la reunión y discutieron en el evento. Se celebró un gran concierto en el que presentaba la cultura kazaja a los residentes y visitantes de la ciudad de Cádiz. Yo participé en la organización del concierto y estamos agradecidos a la parte española por proporcionarnos esa oportunidad.

b) «¡Ciudad donde todo es para las personas!»

Mis impresiones de Cádiz son muy agradables. Lo primero que me llamó la atención desde el momento en que llegué a esta ciudad fue la apertura de las personas para comunicarse, su buena voluntad. La belleza de su entorno es impresionante y los primeros días nunca me separé de mi cámara. «La ciudad, donde todo es para el pueblo» estas palabras me vienen a la mente cuando pienso en Cádiz, en esta maravillosa ciudad, con su rica cultura, la gloriosa historia de las antiguas tradiciones y las personas más educadas.

Están organizados de manera que todos los que llegan apenas cinco meses se enamoran de esta ciudad para siempre. Numerosos museos y galerías, una gran variedad de exposiciones y excursiones, hermoso parque con palomas y ardillas intrépidas, turistas, tiendas, aire fresco, y hasta la carretera. ¡Por no hablar de las encantadoras playas de Cádiz! ¿Qué fue lo más hermoso? En especial me encantó caminar por el paseo marítimo de La Caleta, debido a que estaba cerca de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, donde estudié. La playa de arena de La Caleta se encuentra en la parte norte de la ciudad vieja, las mejores vistas de Cádiz al atardecer.

3. Conclusión

Resumiendo la comparación de España y Kazajstán como dos áreas culturales y resumiendo todo lo anterior, cabe señalar que el este y el oeste son dos ramas de la cultura humana, dos civilizaciones, dos formas de vida. Estas culturas son muy diferentes, pero se complementan entre sí formando una cultura común del mundo en que la paz, con diferentes valores y mentalidades, convive armoniosamente conectada en estas dos áreas culturales. Quiero volver a este país, y exactamente a esta ciudad. En cuando tenga la oportunidad, la aprovecharé.

BIBLIOGRAFÍA

- HALL E., HALL M. HIDDEN (1983). *Diferencias. Estudios en Comunicación Internacional*. Hamburgo,
- HIRSH E. D. (1988). *Alfabetización Cultural*. New York.
- SADOKHIN, A. P. and HIGHER, M. (2005). *Introducción a la Comunicación Intercultural*.

ENCUESTA



¿QUÉ FUE DE...?

LA COOPERACIÓN CULTURAL AL DESARROLLO

La *Revista Periférica para el análisis de la cultura y el territorio* en cada nueva edición se pone por objetivos tanto mantener su línea tradicional de reflexión y análisis en torno a la gestión y las políticas culturales, como al mismo tiempo realizar esfuerzos para encontrar formatos y contenidos nuevos. En este año hemos pretendido realizar una reflexión colectiva en torno a algún tema o asunto que nos haya parecido de interés para nuestros lectores. Por esa causa iniciamos una encuesta de repuesta abierta entre responsables y profesionales de la cultura en cualquiera de sus aspectos o formas. En esta primera edición el tema a tratar ha sido la Cooperación Cultural al Desarrollo. En los últimos años hemos asistido tanto a una eclosión como a un cierto decaimiento en referencia a la Cooperación Cultural al Desarrollo y por ello hemos pretendido contar con la opinión de personas de experiencia y que de alguna manera estuvieran ligadas a este campo, bien en la toma de decisiones, en la gestión de proyectos o como colaborador experto.

A las personas entrevistadas se les pidió que opinaran en no más de 10 a 20 líneas. Se les preguntó sobre si consideraban que estamos ante una crisis irreversible o de difícil solución de la Cooperación Cultural al Desarrollo, o si es un cambio de paradigma propiciado por los momentos de crisis y, por último, cómo veían el futuro respecto a este asunto. Cuestiones orientativas para que el entrevistado tuviese un punto de arranque sobre el que apoyarse. La libertad de respuesta era total con la única salvedad de la extensión como hemos indicado. De las veinte personas a las que enviamos nuestra propuesta, quince respondieron y por lo tanto en primer lugar nuestro agradecimiento a todas ellas. Comprendíamos que la limitación del espacio era un impedimento de cierto volumen ante un tema tan complejo, tan controvertido y situado en el ojo del huracán de la crisis con sus recortes presupuestarios.

Quizás lo primero que habría que reseñar en esto de la Cooperación Cultural al Desarrollo es el hecho de que a sus protagonistas, nuestros encuestados, no les agrada ni estar dirigidos, ni las jerarquías, ni entender la cooperación como una relación vertical o entre desiguales. Estamos ante agentes, variados en sus roles y niveles de protagonismo, que han asimilado la cooperación como un proceso creativo, democrático y que enriquece a los participantes en el mismo, sean quienes sean y con el protagonismo que les corresponda. Las alusiones a la necesidad de un modelo horizontal son constantes y muy frecuentes en casi todos ellos. Uno de los encuestados afirma directamente que «sí a una cooperación cultural

al desarrollo que se abra hacia lo horizontal, planteando un modelo que responda a tiempos tan híbridos como los que vivimos, donde generemos acciones a favor de una cultura sin centro ni periferia; una cultura de todos y para todos». Lo horizontal entendido tanto como una relación entre iguales, como una relación Sur-Sur y como una cooperación menos dependiente de avatares políticos o de crisis más o menos duraderas. En esta línea se deduce una aspiración a un cambio en el modelo de correlación con los poderes públicos, esencialmente con los estatales que han sido hasta el momento los promotores y mayores protagonistas en la cooperación internacional. Resulta paradójico que esta crisis actual, que de un lado está restringiendo los recursos públicos hacia la cooperación, esté siendo el detonante de un proceso reflexivo sobre cómo debe ser la propia cooperación cultural al desarrollo. Reflexión que probablemente es común a toda la cooperación al desarrollo, pero que en el caso de la de ámbito cultural se ve potenciada por el agravante que cara a la crisis supone todo lo apellidado como cultural. Esta reflexión se encamina, y así lo reconocen casi todos los encuestados, a la redefinición del modelo. Lo destacable es que esta redefinición pasa por el hecho de menos estado y más sociedad civil. Lo grave, lo problemático si se prefiere, es que la sociedad civil no tiene el asunto entre los prioritarios, otros problemas la acucian, ni tampoco se la ve sólidamente organizada y armada para encarar la cuestión. Existe otro agravante al respecto, desde posiciones ideológicas muy concretas se está tratando de desviar la captación de recursos a los ámbitos privados y empresariales mediante la doctrina de «lo público no lo puede todo y hay que apelar a la responsabilidad social de la empresa». Y la cuestión es que con toda probabilidad el mundo empresarial, salvo escasa excepciones, no tiene este tipo de cooperación entre sus objetivos o misiones más prioritarias. La paradoja reside pues en que la reflexión empuja a los agentes de la cooperación cultural al desarrollo hacia la sociedad civil y la empresa, pero ni ésta ni el mundo empresarial parecen estar interesados o preparados.

La reflexión nace de la evidencia de que la cooperación cultural al desarrollo pasa por momentos bajos y delicados. La tan nominada crisis con sus consecuencias, esencialmente las políticas de austeridad, han incidido negativamente en la cantidad de la cooperación. Se reconoce un período previo de crecimiento general e intenso que acaba en 2009, años más o año menos, y que ha contraído recursos y proyectos de una manera alarmante. Ese período de crecimiento se reconoce como rico, bien dotado, con numerosos proyectos aunque si es cierto que algunos tiende a destacar ciertos matices críticos. Así, por ejemplo, otro entrevistado señala que «esta importante reducción en el esfuerzo económico público puede achacarse a la crisis. Pero da más la sensación de que se está experimentando un verdadero cambio de modelo que afecta a la política de cooperación al desarrollo en general, aunque el mayor perjuicio lo haya sufrido la cultural. Esto último puede haberse debido a que el discurso teórico en el que se sustentaba la vinculación entre Cultura y Desarrollo no ha tenido un reflejo proporcional en resultados, debido al bajo nivel de ejecución de iniciativas en este periodo». Y quizás aquí esté una de las claves que conviene meditar, la relación entre cultura y desarrollo. Como señalan algunos el discurso de la cultura como motor de desarrollo se ha leído, sobre todo por los poderes públicos pero también por no pocos agentes del sector,

en unas claves excesivamente economicistas. Y así lo señala uno de nuestros encuestados, de sólida formación económica, cuando afirma que «la sociedad en general y los políticos en particular no llegan a comprender lo que se ha denominado como ‘Plusvalías del Desarrollo’ generadas a partir de los efectos e impactos de la cultura. Se sigue esperando un retorno económico de la inversión, o todo lo más, de un reconocimiento que beneficie la imagen de marca país, sin tener en cuenta los beneficios y repercusiones invisibles e intangibles generadas por la cultura, que van más en busca de los retornos sociales». Es evidente que este discurso de economía y desarrollo, que ha sido heredado de las políticas culturales en general, ha pasado a la cooperación con los mismos vicios. También con las virtudes que tenga, que las tiene.

Crisis, o conjunto de crisis como refieren algunos, discurso mal interpretado y cambio de paradigma constituyen la tríada en que se sustenta el diagnóstico que la gran mayoría de nuestros encuestados realizan sobre la situación actual del sector. Las recetas son otra cosa, lógico por otra parte si pensamos en la escasez de espacio para un tema tan amplio. No es posible más que sean apuntados algunos caminos, algunas estrategias, algunas posibles soluciones o salidas. Sin embargo se dan ciertas coincidencias que conviene resaltar. En primer lugar la revisión meditada del modelo actual en el sentido de en estos momentos «se abre una nueva forma de trabajo, en la que hay que pensar en agilizar métodos, fortalecer procesos y trabajar de forma coordinada con otros sectores». O sea no sólo un cambio metodológico sino además una ampliación del campo, una apertura a nuevas relaciones con otros ámbitos de la cooperación. Algo que si bien era evidente en la anterior etapa no se tomó en serio quizás debido a la abundancia de recursos. Por otra parte, se precisa de reforzar las prácticas como lobby de los agentes del sector y se afirma que «necesitaríamos crear un espacio de intercambio entre las distintas iniciativas que desarrollan su actividad en nuestro país, crear espacios para el conocimiento y para la colaboración mutua y sobre todo para intensificar el *lobby* de cara a instituciones y a políticas concretas, espacios donde individualmente poco se puede hacer». Una idea interesante es la que el nuevo paradigma debe superar no sólo la excesiva dependencia de los recursos públicos, sino que también debe alejarse de esquemas excesivamente privados o empresariales. Un modelo híbrido que uno de los encuestados llama «cooperación competente» y que se basa en una sociedad civil muy organizada, en explicar bien que cooperar en cultura no es lujo sino obligación y, por último, en la idea anterior de trabajar bajo una estructura de *lobby*. Hay quien opina, no sin base ni razón, que se «está creando un nuevo panorama de la cooperación cultural al desarrollo donde las iniciativas de los agentes, redes sociales y nuevos formatos de cooperación van a incidir en las nuevas prácticas y donde las estructuras de los Estados tendrán que re-situarse, porque la interdependencia cada vez es más alta y no podemos vivir olvidando a los otros». En resumen se habla de nuevo papel de los agentes estatales (menos dirigistas), mas protagonismo de la sociedad civil (mejor organizada y con las ideas más claras) y compromiso empresarial (responsabilidad social) como posible nueva fórmula para revitalizar y dar a la cooperación cultural al desarrollo el papel que debe tener en el mundo actual. En rotundas y claras palabras de un cooperante entrevistado «la cooperación cultural no es otra

cosa que responsabilidad compartida para el bien común, para la transferencia de conocimiento, para el refuerzo de la conciencia social. Para dar sentido al mundo».

Gracias a los encuestados:

- Fernando Vicario. *Consultor y experto en cooperación*
- Darío Bernal. *Arqueólogo y profesor universitario. Universidad de Cádiz*
- Enrique Pablo Centella. *Director de la Agencia Andaluza de Cooperación Internacional al Desarrollo (AACID)*
- Rafael Cantero. *Centro de Iniciativas para la Cooperación BATÁ*
- Javier Palacios González. *Coordinador General de la Secretaría General Técnica. Consejería de Justicia e Interior*
- Manuel Copete. *Cooperación Internacional Local*
- Pedro Canut Ledo. *MULTILATERAL, Asociación Aragonesa para la Cooperación Cultural*
- José Ramón Insa. *Cooperación Cultural Descentralizada*
- Salvador Carrasco. *Profesor universitario e investigador de Economía y Cultura. Universidad de Valencia*
- Juana Escudero. *Abogada y experta en políticas culturales*
- Eduard Miralles. *Gestor Cultural y experto en cooperación y políticas culturales*
- Abraham Martínez. *Gestor Cultural*
- José Ramos. *Arqueólogo y profesor universitario. Universidad de Cádiz*
- Alfons Martinell Sempere. *Director de la Càtedra UNESCO de Polítiques Culturals i Cooperació Universitat de Girona*
- Àngel Mestres. *Gestor Cultural. Director General de Trànsit Projectes*

ANTENAS



Esta crónica pretende resumir algunos de los acontecimientos culturales más importantes que se han producido en Euskadi en el periodo septiembre 2012-septiembre 2013.

Cambio en el Gobierno Vasco

Las últimas elecciones autonómicas celebradas el pasado 21 de octubre de 2012 supusieron un cambio de gobierno. El Partido Nacionalista Vasco fue el triunfador pero sin lograr la mayoría absoluta, lo que ha conllevado la formación de un gobierno monocolor nacionalista en minoría liderado por el lehendakari Iñigo Urkullu. La formación de gobierno ha supuesto un cambio en la estructura organizativa. El Departamento de Cultura se ha fusionado con Educación, lo que si en teoría parece una buena opción, por aquello de la transversalidad entre cultura y educación, la experiencia en la práctica demuestra que la cultura pierde peso en el gobierno y visibilidad ante la sociedad. Esta situación parece más evidente, si tenemos en cuenta que, por un lado, la persona responsable de la Consejería de Educación, Política Lingüística y Cultura, Cristina Uriarte, es una de las dos consejeros independientes del Gobierno Vasco, y por otro, que proviene del mundo de la educación universitaria (ha sido vicerrectora del campus de Gipuzkoa de la Universidad del País Vasco).

El equipo de cultura se caracteriza por estar integrado por personas del sector y mayoritariamente independientes. El Viceconsejero de Cultura, Joxean Muñoz, es un independiente con amplia trayectoria ligada al mundo audiovisual y fue director de Tabakalera, Centro Internacional de Cultura Contemporánea de San Sebastián, puesto del que dimitió en mayo del 2010 tras cuatro años de permanencia en el cargo. El motivo de la dimisión fue la decisión del Consejo de administración de Tabakalera, integrado por el Ayuntamiento de San Sebastián, la Diputación Foral de Gipuzkoa y el Gobierno Vasco, de aprobar un redimensionamiento que suponía un importante recorte presupuestario. La Dirección de Promoción Cultural ha sido ocupada por Clara Montero, una independiente con amplia trayectoria en el mundo de las artes visuales y que trabajó en el proyecto Tabakalera junto a Joxean Muñoz. Para la Dirección de Patrimonio Cultural ha sido nombrado Imanol Agote, persona con amplia trayectoria política en el campo de la cultura, ya que anteriormente ha sido Vice consejero de Cultura del Gobierno Vasco y Director de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa.

El comienzo de la legislatura no ha sido positivo. El Gobierno Vasco, al no tener mayoría parlamentaria y haber accedido al gobierno sin un pacto que le garantizase una mayoría, no pudo aprobar los presupuestos del 2013, que fueron presentados en marzo y retirados en abril. Como consecuencia el Gobierno Vasco se vio abocado a una prórroga presupuestaria.

El programa de gobierno para el periodo 2012-2016 presentado en marzo de 2013, (<http://www.eitb.com/multimedia/documentos/2013/04/09/1089762/PROGRAMAGO-BIERN008042013.pdf>) anuncia seis objetivos: Política cultural de encuentro, coordinación y colaboración; reordenación de recursos públicos; apoyo a las industrias culturales y creativas; impulso a la creación de arte y cultura; apoyo a las estructuras y eventos culturales tractores e impulsar EITB (Radiotelevisión pública vasca) y al sector audiovisual. La realidad es que en lo que va de legislatura no se percibe ningún cambio importante, ni tampoco la puesta en marcha de nuevos proyectos o iniciativas. La sensación es que se está en un tiempo de impasse a la espera de poder contar con una mayoría parlamentaria que facilite la aprobación y desarrollo de unos presupuestos.

A vueltas con los equipamientos

Tabakalera (www.tabakalera.eu). Tras la incorporación de Ane Rodríguez, como directora de Tabakalera a finales del 2012, se vuelve de nuevo a otra redefinición del proyecto. En la actualidad se presenta como un proyecto flexible que tiene que asumir su estado de «construcción continuo» y que va a tener como piedra angular la creación cultural en todas sus facetas de investigación, producción y exhibición. Lo que sí está definido es que de los 37.000 metros cuadrados del edificio que está en fase de remodelación, Tabakalera se reservará salas por un espacio de 10.000 metros cuadrado. El resto lo ocuparán otras instituciones culturales como el Instituto Etxepare de promoción exterior de la lengua y la cultura vascas, la Filmoteca Vasca, el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, la obra social de la entidad de ahorro Kutxa, espacios de alquiler para agentes culturales externos, restaurante y alojamiento para artistas. La previsión es que el centro se abra en el 2015 y mientras tanto se están organizando actividades en la ciudad de cara a generar comunidad y crear público.

Eszenika. Centro superior de Arte Dramático, Danza y Escenotécnicas, proyecto impulsado por el Gobierno Vasco y que lleva demasiados años de retraso, ha vuelto a sufrir otro importante varapalo. Con fecha de enero de 2013, el Gobierno Vasco hacía público el desistimiento del procedimiento para la redacción del proyecto básico y del de ejecución, así como las obras de construcción de los locales destinados a Eszenika a causa de la aceptación del recurso especial presentado por el Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro por no acreditarse el carácter excepcional de la contratación. Después de tanto tiempo, resulta que llega el momento de la adjudicación del proyecto y la obra y se hace de forma incorrecta. Habrá que esperar para ver si el nuevo gobierno va a continuar con el proyecto o, por el contrario, se queda aparcado.

El futuro del Museo Guggenheim Bilbao

El Museo Guggenheim Bilbao (www.guggenheim-bilbao.es) ha presentado un balance de 2012 bastante positivo. Se ha superado la cifra del millón de visitantes, convirtiéndose el 2012 en el tercer año con más visitantes del Museo. Asimismo, se ha generado un impacto económico de más de 300 millones de euros y una recaudación de más de 45 millones de euros por parte de las Haciendas Vascas.

El tema de la ampliación del Museo en Urdaibai, elemento de enfrentamiento entre las instituciones, sigue bastante aparcado y no parece que vaya a ser prioritario en los próximos años. Lo que sí es inminente es el comienzo de las negociaciones de la renovación del acuerdo con la SRGF de Nueva York, ya que el actual finaliza en el 2014. A la hora de hacer balance de este primer período tras 15 años de la apertura del Museo, es de reseñar que en total se han realizado 131 muestras (62 de su colección y 69 exposiciones temporales), que se han recibido más de 15 millones de visitantes, de los cuales más de dos tercios son extranjeros y un 15% son vascos y que se ha creado una colección propia que se compone de 128 obras, de las que el 30% son de artistas vascos. También es de señalar la importancia del apoyo empresarial al Museo, que en la actualidad cuenta con 117 empresas como Miembros Corporativos y el importante apoyo social al mismo, ya que cuenta con más de 16.000 Miembros Individuales (Amigos del Museo).

La renovación del acuerdo generó un enfrentamiento entre el anterior Gobierno Vasco (socialista) y la Diputación Foral de Bizkaia (nacionalista) que se visualizó en una ponencia parlamentaria que llegó a unas conclusiones que no fueron aceptadas por todos los socios institucionales del Museo. Lo que está bastante claro es que el Museo ha sido un éxito en lo referente a su capacidad de atracción de visitante, y a su índice de autofinanciación que sigue superando ampliamente el 60%, así como en su labor de elemento de renovación urbana y de reforzamiento de la imagen internacional de Bilbao y de Euskadi. Por ello, en la negociación habrá que tener en cuenta y poner el acento en los aspectos artísticos y creativos, haciendo del Museo un revulsivo y referente de la creación e innovación artística.

Tiempo de polémicas

Donostia 2016, Capital Europea de la Cultura (www.donostiasansebastian2016.eu), se encuentra en momentos de zozobra. Por un lado, la dimisión de Eva Salaberria en junio de 2013, coordinadora-gerente del proyecto desde el 2009, una gran profesional cuya labor ha sido determinante para conseguir la capitalidad, ha supuesto la pérdida de un importante activo; por otro lado, la elección de la nueva responsable, Itziar Nogera, se ha visto envuelta en la polémica por el proceso de selección realizado y, por último, la Comisión de Control y Asesoramiento de Capitales Europeas de la Cultura, tras su visita a San Sebastián, realizó un informe bastante crítico con la situación del proyecto, haciendo hincapié en las «injerencias

políticas», la falta de liderazgo, los incumplimientos presupuestarios y el retraso de los proyectos.

Fusión de las orquestas sinfónicas. Este asunto ha generado una nueva controversia en enero de 2013. Euskadi cuenta con dos orquestas sinfónicas, la Orquesta Sinfónica de Bilbao (www.bilbaoorkestra.com), fundada en 1920, con sede en Bilbao y cuyos titulares son el Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación Foral de Bizkaia, y la Orquesta Sinfónica de Euskadi (www.euskadikoorkestra.es) creada por el Gobierno Vasco en 1982 y con sede en San Sebastián. El costo de ambas orquestas asciende a más de 14 millones de euros anuales. La propuesta realizada por la Diputación de Bizkaia de fusionar ambas orquestas generó una gran polémica con claros tintes de enfrentamiento territorial. Dejando a un lado el eterno debate de si existiendo la Orquesta Sinfónica de Bilbao era necesario crear la Orquesta Sinfónica de Euskadi, al parecer el principal problema de un proceso de fusión, que evidentemente supondría una rebaja de los costos, es el de dónde ubicar la sede, Bilbao o San Sebastián, y, evidentemente, ninguna de las dos ciudades quiere dejar de ser sede de la futura orquesta. Tras unas semanas de debate al final la propuesta ha quedado aparcada, como ocurrió también con una propuesta similar realizada en aquel caso por el Gobierno Vasco en 1993.

Nuevas iniciativas

Bilbao Art District (www.bilbaoartdistrict.com). Surge como una iniciativa de diferentes agentes culturales vinculados al arte y que se ubican en el entorno geográfico del Museo Guggenheim, de cara consolidar a Bilbao como un referente internacional de prestigio en los circuitos de arte y cultura. Para ello más de 50 agentes culturales públicos y privados (museos, galerías, tiendas de arte etc.) se han asociado a favor de esta actividad que cuenta con el patrocinio de las instituciones y que en mayo de 2013 organizaron un «Fin de Semana de las Artes» que ha pretendido sacar el arte a la calle.

BIME (www.bime.net) (Bizkaia International Music Experience). Es un encuentro internacional de profesionales de sectores relacionados con la música. El objetivo es el desarrollo comercial, el intercambio de experiencias y la formación y renovación del sector. Plantea una programación que agrupa presentaciones de discos, libros o festivales; conferencias, debates y mesas redondas; actuaciones musicales y showcases con amplia presencia de profesiones del sector y con conciertos abiertos al público. Se desarrollará durante cinco días en noviembre de 2013. Se trata de una iniciativa conjunta de la Diputación Foral de Bizkaia, que promueve el evento y lo financia con una aportación de 500.000 € y de la empresa Last Tour International, que se ocupa de la organización. BIME es una apuesta por convertir a Bilbao y Bizkaia en un referente en el panorama cultural y musical europeo y fundamentalmente convertirse en un evento generador de riqueza y actividad económica para toda Bizkaia. Parece que la Diputación Foral de Bizkaia tiene claro el potencial económico de la actividad cul-

tural y por ello apuesta por el BIME, aunque «curiosamente» lo haga desde su Departamento de Promoción Económica y no desde el de Cultura.

La fotografía se hace un hueco

La fotografía está teniendo un importante desarrollo dentro de las artes visuales. Las galerías, salas de exposiciones y museos cada vez presentan más exposiciones de fotografía, y en Euskadi esta expresión artística, al menos en Bizkaia, también está en auge.

Getxophoto (www.getxophoto.com). Impulsado por el colectivo Begihandi, es un festival internacional de fotografía, que transcurre en Getxo (Bizkaia) y que apuesta por la utilización de formatos, soportes y espacios no convencionales para mostrar las imágenes. Es un festival temático que trabaja de la mano de un comisario invitado cada tres años y que entiende la fotografía como una herramienta de conocimiento, comunicación y, por supuesto, goce estético. Getxophoto apuesta por la exploración y la experimentación de formatos y lugares expositivos, mayoritariamente espacios públicos. Esta es una de sus principales señas de identidad. Además de las acciones expositivas, organiza talleres y encuentros. Este año de 2013 presenta su séptima edición, la primera de su tercer comisario, Cristian Caujolle, y el tema es «Los sueños».

Centro de Fotografía Contemporánea de Bilbao (www.cfcbilbao.com). Creada en enero de 2013 en Bilbao y dirigida por Ricky Dávila, es una interesante apuesta por poner en marcha un centro de formación en el arte de la fotografía, que oferta exposiciones, cursos de formación y publica la interesante revista *Contratiempo*.

Periscopio (www.periscopiovitoria.com). Es un festival de fotoperiodismo que se viene celebrando desde el 2006 en Vitoria-Gasteiz. Un festival con una clara tendencia ascendente que en 2011 superó los 100.000 visitantes y que durante varias semanas inunda Vitoria de exposiciones de fotoperiodismo tanto en locales cerrados como en calles y plazas. Desgraciadamente el año 2012 sufrió un recorte brutal, reduciendo su presupuesto en un 83% respecto al del 2011, por lo que sólo pudieron programar dos exposiciones, frente a las once del 2011. Para el 2013 la situación empeora ya que solamente está prevista una exposición.

Crónica económica

Las administraciones son importantes agentes culturales, tanto por los recursos que invierten en facilitar la vida cultural, como en su capacidad normativa del sector cultural y también en lo relativo a la fiscalidad de la cultura.

Financiación y gasto público en cultura en la Comunidad Autónoma Vasca 2010

(www.kultura.ejgv.euskadi.net/contenidos/estadistica/finantzaketa/es_finantza/adjuntos/financiacion_gasto_en_cultura_2010.pdf). Es el estudio publicado por el Observatorio Vasco de la Cultura, que además de aportar los datos del 2010, al ser el segundo estudio (el anterior correspondió al 2008) permite realizar comparaciones. De acuerdo con el estudio el gasto público en cultura en Euskadi en el 2010 fue de 479,1 millones de euros, lo que supone un gasto por habitante de 220,9 euros, un 6,2% inferior al del 2008. Los ayuntamientos realizan el 63,3% del gasto total, mientras que las Diputaciones Forales el 20 % y el Gobierno Vasco el 16,7%

Mecenazgo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (www.museobilbao.com). En los últimos años este museo bilbaíno ha recibido en donación 3.916 obras de arte valoradas en más de 8.785.326 euros, mientras que las obras adquiridas ha sido un total de 293 por un importe de 8.183.789 €

La desgravación fiscal no es el único aliciente para las donaciones de obras de arte, pero las facilita de manera sustancial. El fomento del mecenazgo es una asignatura pendiente en la política cultural, pero que se encuentra con bastantes obstáculos ya que son los responsables de hacienda y no los de cultura los que al final deciden sobre la cuestión. Se lleva tiempo oyendo hablar de una nueva ley de Mecenazgo, que al parecer tiene previsto presentar el Gobierno Central, pero a fecha de hoy, no se vislumbra iniciativa alguna en ese sentido y, desgraciadamente, parece que no va a prosperar.

Euskadi tiene un sistema fiscal propio que le permite elaborar su propia legislación. Las competencias fiscales están en manos de las Juntas Generales (parlamentos provinciales) de Alava, Bizkaia y Gipuzkoa. En estos momentos y de cara a conseguir una mayor estabilidad para el Gobierno Vasco, que se encuentra en minoría nacionalista, se está negociando un pacto entre el PNV y el PSE-PSOE en el que un elemento básico es un nuevo marco fiscal. Sería de agradecer, que en esa negociación también se tuviera en cuenta la consecución de una mejor fiscalidad para la cultura, y en concreto se incentivara el mecenazgo de empresa y también el individual y el consumo cultural. No podemos olvidar que otras comunidades como Navarra y Andalucía ya están proponiendo iniciativas en esa dirección.

Tiempo de impasse

En Euskadi vivimos un tiempo de impasse en la cultura. El cambio de gobierno no se ha materializado en un cambio de política cultural. La situación minoritaria del Gobierno Vasco no le ha permitido poder poner en marcha su programa de gobierno. Al verse forzado a una prórroga presupuestaria, se ha limitado a una política continuista, ajustada a los recortes presupuestarios. Pero eso no es suficiente. No tenemos tiempo para perder. Hace falta liderazgo, estrategias adecuadas para hacer frente a los retos complejos que tenemos y ser capaces

de ir definiendo nuestro nuevo modelo cultural. Esperemos que en breve plazo, se llegue a un acuerdo que de estabilidad al Gobierno Vasco y se apueste por la cultura como un eje básico del desarrollo de la sociedad vasca. Por ello, y como decía en mi crónica del año pasado, «es necesario un amplio consenso político. El próximo Gobierno Vasco debe de ser un gobierno fuerte, con amplio apoyo, que aglutine a las dos grandes sensibilidades de Euskadi (nacionalistas y no nacionalistas) y que sea capaz de generar una fuerte dinámica de coordinación interinstitucional. La cultura vasca, la sociedad vasca lo necesita».

ANUNCIO



MANUAL WEBAPP DE APOYO A LA GESTIÓN CULTURAL. UNA PROPUESTA DEL OBSERVATORIO CULTURAL DEL PROYECTO ATALAYA

La elaboración de un manual para gestores culturales es una de esas ideas que a veces pasan a la fase de propuesta, algunas, las menos, a la de proyecto y que sepamos nunca hasta ahora a la de realidad. Es cierto que se han editado obras valiosas con vocación de guía profesional como el libro de David Roselló, *Diseño y evaluación de proyectos culturales*, acercamientos conceptuales como el realizado por Pedro Vives en su *Glosario crítico de gestión cultural* o bien obras de carácter práctico como los *Estudios de casos de gestión cultural* coordinada por el profesor Lluís Bonet. Sin embargo desde los sectores profesionales, desde el gestor de a pie, se demandaba desde hace tiempo una obra de carácter más global con vocación de abarcar todos los aspectos esenciales para la gestión. Lo que se conoce como un manual, de tipo introductorio pero lo suficientemente amplio y fundamentado para poder ofrecer los mínimos sobre los que se sustenta esta profesión. En este sentido se entiende el esfuerzo que Atalaya ha emprendido de elaborar un *Manual WebAPP de apoyo a la gestión cultural*. Un proyecto en el que participarán treinta y siete personas desde profesores universitarios en diversas disciplinas, científicos sociales y, como no podía ser menos, gestores culturales profesionales.

El manual se estructura en nueve grandes epígrafes que pretenden ir desde lo general a lo más particular y más práctico. Un orden y un método muy clásico pero que sin embargo creemos que sigue siendo efectivo a la hora de plantearse una obra de este tipo.

El manual empezará analizando el propio concepto de cultura en tanto que base para las políticas y la gestión cultural. En este orden de cosas se tratará además de definir sus sectores esenciales. Un tema importante será incidir en la transversalidad de la cultura y en las ventajas e inconvenientes de ese hecho. La relación entre la política y la cultura, que se concreta sobre todo en las políticas culturales, es el siguiente tema que se abordará desde el manual. En el posterior epígrafe se entrará de lleno en el propio concepto de gestión cultural, su concreción conceptual. Su historia reciente, los agentes del sector, los diferentes modelos para la gestión cultural y los espacios donde se desarrolla con preferencia. Definir el territorio, sus límites y elementos es un capítulo esencial de manual y, de la misma manera, se dedica un espacio importante al análisis del propio territorio. El siguiente capítulo entra en la descripción de las principales estrategias de la gestión: planificación y dirección estratégica de la cultura, comunicación cultural, cooperación, fomento y promoción, sociología del consumo

cultural y estrategias para públicos y destinatarios. El contexto jurídico de la gestión cultural es un capítulo obligado, tanto desde la perspectiva de los derechos culturales, como el marco legislativo y administrativo, como en aspectos importantes de las legislaciones laboral y mercantil que afectan a la profesión. El *Manual* pretende también una descripción lo más exhaustiva posible de las herramientas profesionales y técnicas de la gestión cultural. Destacan el diseño integral de proyectos, la gestión de recursos humanos, la gestión financiera y económica, la formación tanto de creadores como de agentes y profesionales, la comunicación y *marketing* de proyectos, la producción artística, la animación sociocultural, la investigación y el análisis, la gestión de conflictos, la gestión de la creatividad, la gestión de calidad y, por último, la evaluación de proyectos y procesos. Se contempla un capítulo al que se ha denominado como la gestión compartida y que incluirá buenas prácticas, estudios de casos o un sistema de autoevaluación. El manual se rematará con un apartado que incluirá los recursos documentales tales como bibliografías, estadísticas, investigaciones destacadas y recursos Web y de hemeroteca.

El *Manual* es sin duda un esfuerzo complejo y difícil pero necesario, ya que son demasiados años anhelando y echando de menos una obra de este tipo en el seno de la profesión de la gestión cultural. Desde Atalaya se tiene la esperanza de que el trabajo y los recursos empleados merezcan la pena. En mayo, en la web del Observatorio Cultural del proyecto Atalaya se podrá acceder a esta obra (<http://www.observatorioatalaya.es/es/>) Deseamos que responda a las expectativas que se han depositado en la misma.

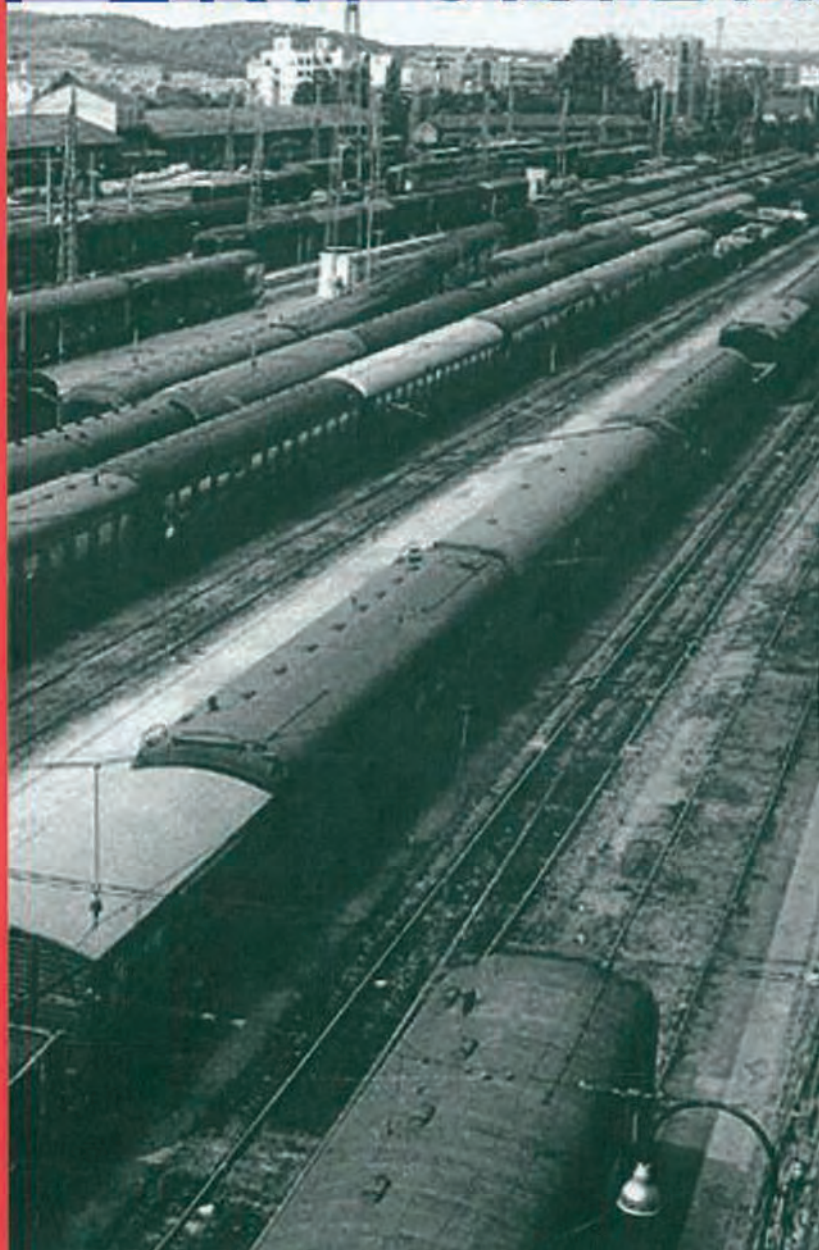
El Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya está financiado por la Secretaría General de Universidades de la Junta de Andalucía e implica a las diez universidades andaluzas con la coordinación de la Universidad de Cádiz y la Universidad Internacional de Andalucía.

ÍNDICES



Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 1 • diciembre 2000

PERIFÉRICA



Editorial

Temas

- Crónicas del futuro imperfecto. *Fernando de la Riva*.
- Entrando en el nuevo milenio. *Mikel Etxebarria Etxeita*.
- Empresa y gestión cultural. Una pareja de hecho. *Roberto Gómez de la Iglesia*.
- El paso del academicismo a la cultura de masas. Los museos se van a la calle. *Juan Carlos Rico*.
- La función de los agentes culturales. Nuevos escenarios para la reflexión. *Alfons Martinell Sempere*.

Experiencias

- Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera. *Manuel Alés Gómez*.
- Contando un sueño. *Juan María García Campal*.
- El Centro Municipal del Patrimonio Histórico de El Puerto de Santa María. *Mercedes García Pazos*.
- El caso de la Comarca de Sierra Morena Occidental. *Antonio F. Tristanchó*.
- La Gestión Cultural a través de un Centro Cívico. *M^a Isabel Sagrera Pérez*.
- La experiencia discográfica y editorial de Acuarela. *Jesús Llorente Sanjuán*.
- Jimena de la Frontera, de lo único a lo auténtico. *Ildefonso S. Gómez Ramos*.
- La segunda época de la revista Caleta. *José Manuel García Gil*.
- La escena alternativa de los editores independientes. *Uberto Stabile*.

Reseñas de libros

- *Cultura y ciudad*, de Iñaki López de Aguilera.
- *Sueño e Identidades*, de W. AA.
- *Guía Profesional del Jazz en España*, de Fundación Autor y Cuadernos de Jazz.
- *Los Centros Cívicos ante el nuevo milenio*, de Roberto San Salvador y otros.
- *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural*, de Fundación Autor.
- *Montaje de Exposiciones*, de Juan Carlos Rico.
- *Gestión, producción y marketing teatral*, de Teresa Valentín y Grego Navarro.
- *La industria de la cultura y el ocio en España*, de María Isabel García García y otros.
- *Patrimonio etnológico del Instituto Andaluz*, de Patrimonio Histórico.
- *Nuevos espacios para la cultura en Europa*, de Enric Franch.

Reseñas de revistas

- Banda Aparte. Clarín.

Reseñas de webs

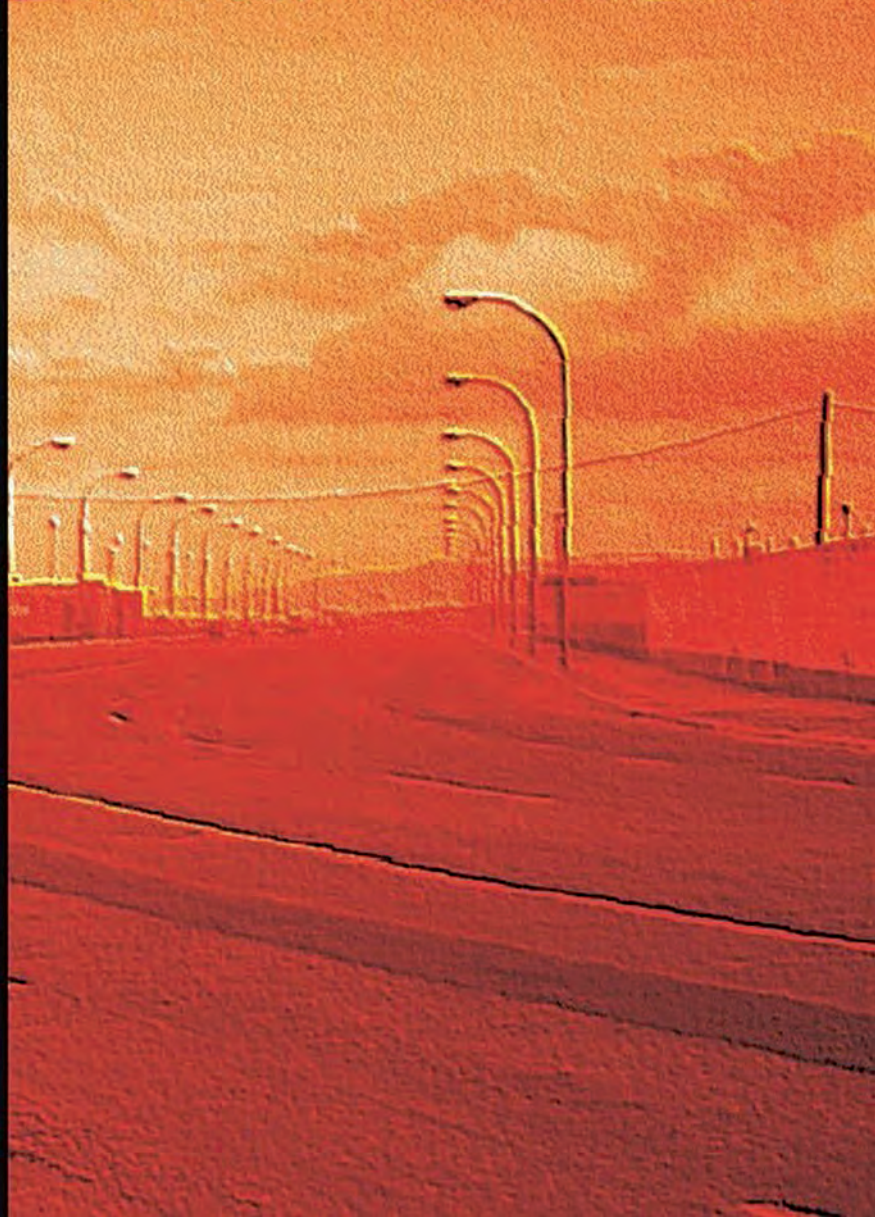
- Centro de Documentación Musical de Andalucía. Hangar.

Reseñas de asociaciones

- CRAC, Centro de Recursos para la Asociaciones de Cádiz y Bahía.
- GECA, Asociación de Gestores Culturales de Andalucía.
- JAMBA, Asociación de Jazz.

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 2 • diciembre 2001

PERIFÉRICA



Editorial

Temas

- Más promesas y menos obras... Por unas políticas culturales preformativas. *Eduard Miralles*.
- Los otros. *David Hernández Montesinos*.
- Planificar y evaluar: dos fases indisociables de la gestión cultural. *Lluís Bonet*.
- Las Casas de Cultura. Equipamientos Culturales de Proximidad en España en el Siglo XX. *Chus Cantero*.

Experiencias

- 16 años en la ruta del rock'n'roll. *Ignacio Juliá*.
- 10 años de Extensión Universitaria en la Universitat Jaume I. *Angels López Sierra y Albert López Monfort*.
- Histórico Municipal de Villamartín: un museo comarcal para el siglo XXI. *José María Gutiérrez López*.
- La Universidad Trashumante (Argentina). *Tato Iglesias*.
- La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe. *Octavio Arbeláez Tobón*.
- QUAM: Quincena de Arte de Montesquieu. *Anna Palomo*.
- Frontera Sur: un proyecto colectivo al filo del milenio. *Alejandro Luque*.

Reseñas de libros

- *Almanaque. Franquismo Pop*, de Reservoir Books.
- *Los proyectos*, de Carlos Paredes y Fernando de la Riva.
- *Perico "el del Lunar"*, de José Manuel Gamboa.
- *Coerción. Por qué hacemos caso a lo que nos dicen*, de Douglas Rushkoff.
- *Libertad de exposición*, de Francisco Calvo Serraller.
- *Movimientos artísticos desde 1945*, de Edward Lucie-Smith.
- *Gestión de Proyectos Culturales*, de W. AA.
- *Mi vida en el arte*, de Konstantin Stanislavski.
- *¿Nuevas dramaturgias?*, de María José Ragué-Arias.
- *Bendita locura*, de José Ángel González Balsa.
- *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil*, de Carlos José Ríos.
- *Apocalypse Show*, de Raúl Rodríguez Ferrándiz.
- *De la Historieta y su uso (1873-2000)*, de Jesús Cuadrado.

Reseñas de revistas

- Cuadernos de Jazz y Más Jazz. Yellow Kid. PH.

Reseñas de webs

- Clubcultura.com. Galería Milagros L. Delicado. W3art.

Reseñas de asociaciones

- Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya.
- Federación Andaluza de Teatro Aficionado.
- ERA. Laboratorio de Arqueología Experimental.

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 3 • diciembre 2002

PERIFÉRICA



Editorial

Ideas

- Alineación y ensimismamiento. *José María Parreño.*
- Poder cultural. Poder local. *Consejo Científico Revista PERIFÉRICA.*

Temas

- Se acabó la diversión. La cultura crea y sostiene ciudadanía. *Toni Puig.*
- La gestión del intercambio en las artes. Una revisión de las principales aportaciones. *Manuel Cuadrado.*
- Retos del patrimonio en el siglo XXI: Gestión creativa y desarrollo territorial. *Jordi Padró y Manel Miró.*
- Culture et économie. *Xavier Greffe.*
- Manuel Alés, In memoriam: Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera.

Experiencias

- La actividad de la FEMP en el campo de la cultura local. *Yolanda Barcina.*
- Una década de extensión cultural. *Pablo Sanpedro.*
- Festival Internacional Espárrago. *Francis Cuberos.*
- Hay otros festivales pero están en éste. *Pepe Colubi.*
- En la encrucijada de dos siglos y milenios. *Lecsy Tejeda.*
- El Aula de Literatura José Cadalso. *Juan G. Macías.*
- La aventura de leer. *Elisenda Figueras.*
- Por el camino del Arte hacia el placer de leer. *Mayra Navarro.*
- Une expérience culture et économie: Saint-Malo. *Loïc Fremont.*
- Centro Andaluz de Documentación e Información Cinematográfica. *Federación Andaluza de Cine-Clubs.*
- El nuevo papel de la cultura en la definición de objetivos y estrategias en las ciudades. *Casto Sánchez.*
- La música en el Cádiz de los 60. *José María Santamaría.*

Reseñas de libros

- *Del amanecer a la decadencia*, de Jacques Barzun.
- *Público y privado en la gestión cultural*, de Roberto Gómez de la Iglesia.
- *The Penguin Guide to Jazz on CD*, de Rochard Cook y Brian Morton.
- *Loops. Una historia de la música electrónica*, de Javier Blánquez y Omar Morera.
- *La regulación de la red*, de Santiago Muñoz Machado.
- *Gestión del patrimonio cultural*, de Josep Ballart y Jordi Juan i Tresseras.
- *Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural*, de Alfons Martinell Sempere.
- *Visiones del sector cultural en Centroamérica*, de W. AA.
- *El consumo de servicios culturales*, de Manuel Cuadrado García y Gloria Berenguer Contrí.
- *André Malraux, una vida*, de Olivier Todd.
- *L'emploi culturel a l'age numérique*, de Xavier Greffe.

Reseñas de revistas

- Rock de Lux. Letras Libres. Ubi Sunt?

Reseñas de webs

- Galería Benot. Gestión Cultural.org.

Reseñas de asociaciones y empresas

- Oikós. Xabide. GESCCAN. AGCEX.

Documentos

- Pautas para la cooperación institucional en materia de cultura. Comisión de Cultura de la FEMP.

PERIFÉRICA



Editorial

Ideas

- Cultura y política: algunas leyes (de Murphy). *Lalia González-Santiago*.

Temas

- Obra Social/Cultural. Historia y desarrollo. Cajas de Ahorro de Andalucía. *Chus Cantero*.
- Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España. Paradoja y contenido. *Manuel Caballero*.
- ¿Es posible evaluar la política cultural? *Albert de Gregorio*.
- Marketing y Cultura: dos campos aprendiendo a convivir. *Ximena Varela*.
- Ciudad Bahía, entre la entelequia y la pragmática. *Esteban Ruiz*.
- Avelino Hernández, In memoriam. *Francisco Gómez*.

Experiencias

- La Guía de estándares de los equipamientos culturales en España. *Pilar Aldanondo*.
- Museo "El Dique". *José María Molina*.
- Que 20 años no es nada... (una experiencia para la promoción del teatro andaluz). *Manolo Pérez*.
- Green Ufos. Una breve historia. *Rafael López*.
- Gijón es una fiesta. *Rafael Marín*.
- La recuperación del legado de la Tía Norica de Cádiz: veinte años después (1984-2004). *Désirée Ortega*.
- Zemos 98: Proyectando desde el suelo (tercera parte). *Pedro Jiménez*.
- Rehabilitación del antiguo Cabildo para Biblioteca Pública de Sanlúcar. *Rafael González*.
- Bibliópolis: el nacimiento de una editorial independiente. *Luis G. Prado*.
- Interpretar patrimonio con teatro. *Pedro J. González*.
- Simplemente Javier. *Alejandro Pérez*.

Reseñas de libros

- *La financiación de la cultura y de las artes*, de E. Harvey.
- *Comunicación y cultura en la era digital*, de Enrique Bustamante.
- *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación*, de Enrique Bustamante.
- *Creación colectiva*, de David Casacuberta.
- *La distribución de música en Internet*, de A. Rebollo.
- *Industrias culturales*, de H. Schargorodsky.
- *La función social del patrimonio histórico*, de J. García y M. Poyato.
- *Términos críticos de sociología de la cultura*, de C. Altamirano.

Reseñas de revistas

- Parabólica. Cuadernos de Economía de la Cultura.

Reseñas de webs

- On the move. Acronim. Arreguias. Ars Virtual. Festivales.

Portafolio

- Dibujos de José Pérez Olivares.

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 5 • diciembre 2004

PERIFÉRICA



Editorial

In memoriam: Eduard Delgado. *José Luis Ben Andrés.*

Ideas

- Mens sana in corpore tullido. *Oriol Rossell.*
- A la búsqueda de un público. *José Manuel Benítez Ariza.*
- Una lectura del Quijote. *Eduard Miralles.*

Temas

- Unas notas sobre la gestión de la cultura y la innovación cultural. *José Luis González Quirós.*
- La protección del Patrimonio a través del porcentaje cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes.*
- La excepción cultural francesa: estereotipo, confusiones, estrategias. *Ferdinand Richard.*
- Aspectos genéricos y conceptuales sobre Planificación Estratégica y Gestión Cultural. *Ángel Mestres.*

Experiencias

- Patrimonio Cultural Universitario. *María Marco Such.*
- La Méthode des nouveaux commanditaires. *Cécile Bourne.*
- Houston Party Records. *Jaime Hernández.*
- La Cámara Oscura de la Torre Tavira. *Equipo Torre Tavira.*
- Centro de Exposiciones y Estudios de las Colonizaciones de Guadalcaçín. *Julián Oslé Muñoz.*
- Neilson Gallery en Grazalema. *Jack Neilson.*
- Primer año académico del Máster en Gestión Cultural de las Universidades de Granada y Sevilla. *Víctor Fernández Salinas y Rafael López Guzmán.*
- Un sistema normalizado de indicadores de gestión aplicable a los Ayuntamientos andaluces. *Antonio M. López Hernández, Andrés Navarro Galera y David Ortiz Rodríguez.*
- La Escuela de Cine de Puerto Real. *José Manuel Tenorio Mariscal.*
- Políticas Culturales Municipales en Carmona. *Carlos Romero Moragas.*
- Cádiz.Doc, Documentales en Red. *Cádiz.Doc.*
- El Museo Taurino de la Diputación de Valencia. *Francesc Cabañes Martínez.*
- Paralelo 36. *Zap producciones.*

Reseñas de libros

- *Repensar la cultura*, de José Luis González Quirós.
- *Gestión de Salas y espacios escénicos*, de Miguel Ángel Pérez Martín.
- *Cultura y Televisión*, de Francisco Rodríguez Pastoriza.
- *Casos de Turismo Cultural*, de Josep Font Sentias.
- *Gestión del Marketing Social*, de Antonio Leal Jiménez.
- *Diseño y evaluación de Proyectos Culturales*, de David Roselló Cerezuela.
- *Marketing Cultural*, de María José Quero Gervilla.

Reseñas de revistas

- Cultura Moderna. La vaca de muchos colores. Ajoblanco. Reseña. Revista de Historia de El Puerto.

Reseñas de asociaciones

- Centro de Documentación Audiovisual de Jerez.

Documentos

- Agenda 21 de la Cultura. Vigía: Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz. José Luis Ben Andrés.

Portafolio

- Dibujos de Fritz (Ricardo Olivera).

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 6 • diciembre 2005

PERIFÉRICA



Editorial

Fuera de contexto

- Entrevista a Bertrand Tavernier. *El País Semanal*.
- Roberto Bolaño. Ed. Anagrama.

Ideas

- La gestión de las ruinas. *Antonio Orejudo*.
- Los deberes de la Cultura. *Elena Angulo Aramburu*.

Temas

- El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia. *Enmanuel Négrier*.
- La gestión cultural en el espacio europeo de educación superior. *Antonio Ariño*.
- Las misiones pedagógicas. *Felipe Barbosa Illescas*.
- Cultura y nuevas tecnologías: ¿Hacia unas políticas e-culturales? *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza*.
- Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo xx. Los Teleclubs. *Chus Cantero*.
- La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen*.

Experiencias

- Proyecto UNÍA, arte y pensamiento. *Isabel Ojeda*.
- ¿Quién necesita a Mozart? *Jorge Portillo*.
- Nueva algarabía. *Juan José Sánchez Sandoval*.
- El trabajo del comisario de exposiciones. *Juan Ramón Barbancho*.
- La situación de los intercambios culturales en el Mediterráneo Occidental. *Ferdinand Richard*.
- La costumbre de leer. *Fernando Domínguez Bellido, Josefa Parra Ramos y Ricardo Rodríguez Gómez*.
- Freek. *Tali Carreto*.
- Experiencias educativas a partir de la palabra poética. *Miguel Ángel García Argüez*.
- En un banco del jardín. *Rocío Guijallo Millón*.
- Balance de resultados del proyecto Cultur*At. *Julián Jiménez López*.
- El Club de lectura de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz. *Ma José Vaquero Vilas*.
- El caso del Aula Gerión en Sanlúcar de Barrameda. *Ana Gómez Díaz- Franzón*.

Reseñas de libros

- *La Red es de todos*, de Víctor Marí Sáez.
- *Funky Business*, de Jonas Ridderstrale y Kjell Nordström.
- *Crónicas*, de Bob Dylan.
- *Free Culture*, de Lawrence Lessig.
- *Manual de Economía, de Cultura* de Ruth Towse.
- *El Proceso Cultural*, de Joaquín Herrera Flores.
- *Se acabó la diversión*, de Toni i Puig.
- *Industrias culturales y desarrollo sustentable*, de W. AA.
- *La cultura en la era de la incertidumbre*, de Ferrán Mascarell.

Reseñas de revistas

- Cultura Moderna.

Documentos

- Declaración de Madrid. Encuentro Mundial de Ministros de Cultura a favor de la diversidad cultural.

Portafolio

- Dibujos de Manuel Rey Piulestán.

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 7 • diciembre 2006

PERIFÉRICA



Editorial

Fuera contexto

- El mercado influye...
- Durante este verano...

Ideas

- Patrimonio histórico y turismo: un binomio positivo pero insuficiente. *Javier Maldonado Rosso*.
- El Flamenco: un patrimonio patrimonializado. *Enrique Linera*.

Temas

- Una ley en discordia. *Blas Fernández*.
- Propiedad intelectual y sociedad de la información. *José Justo Megías*.
- Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *Mª Paz Sánchez González*.
- Revistas culturales gratuitas. *Pedro M. Geraldía Sánchez*.
- La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen*.
- Una introducción a la convención UNESCO sobre la diversidad cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes*.
- Medir la cultura: una tarea inacabada. *Salvador Carrasco Arroyo*.
- Nueva legislación y nuevas formas de organización en los museos de Andalucía. *Victoria Usero Piernas*.

Experiencias

- ATALAYA, Observatorio universitario andaluz de la cultura. *Enrique del Álamo Núñez*.
- El papel cultural de las librerías. *Pere Duch*.
- Breve visión del asociacionismo universitario: el caso de Ubi Sunt? *Santiago Moreno Tello*.
- La cooperación cultural en mi punto de mira. *Ángeles Peña*.
- Cultura participativa: la experiencia del Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real como Consejo Sectorial de Asociaciones Culturales. *Alberto Muñoz Arenas*.
- El club de lectura de la Universidad de Cádiz. *José Fernando Piñeiro Área*.
- Jornadas de Danza en la Universidad de Cádiz. *Carmen Padilla Moledo*.
- La Fábrica: Cultura autogestionada. La Asamblea de La Fábrica.
- Música instantánea. *Willy Sánchez de Cos*.
- Y van para treinta años: Renacimiento, una editorial "literaria". *José Manuel Benítez Ariza*.
- Cambalache Jazz Club: los primeros 20 años. *José Luis García*.
- Proyecto HUMAN: el valor de las Humanidades. *Joaquín Moreno, Alejandra Brome, Javier Grimaldi*.

Reseñas de libros

- *Casos de turismo cultural*, de Josep Font Sentias (Coord.)
- *El proyecto Benzú*, de José Ramos Muñoz.
- *El Flamenco en Cádiz*, de Catalina León Benítez.
- *El periodismo cultural*, de Francisco Pastoriza Rodríguez.
- *Marketing del patrimonio cultural*, de Carmen Camarero y María José Garrido.
- *Cuadernos de Investigación de Vigía*, de La Fundación Provincial de Cultura de Cádiz.
- *El Templo del Saber*, de José Luis González Quirós.
- *Re-imagina!*, de Thomas J. Peters.

Reseñas de revistas

- Ábaco. Pensar Iberoamérica.

Reseñas de asociaciones

- Asociación Qultura. Asociación Bahía de Puerto Real.

Reseñas de Audiovisuales

- Cambalache Jazz Club.

Documentos

- Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 8 • diciembre 2007



Editorial

Fuera de contexto

- Pocos parecen advertir...
- Los museos deben...

Ideas

- Una ciudadanía responsable en el contexto de la globalización. *Jacinto M. Porro Gutiérrez.*

Temas

- Regreso al Futuro Imperfecto. *Fernando de la Riva.*
- Las últimas tendencias en la creación de Museos. *Florencia Torrego Serrano.*
- Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *Mª Paz Sánchez González.*
- Museos y centros de interpretación en el ámbito rural. *José Manuel Castaño Blanco.*
- Las exposiciones temporales y el turismo cultural. *Cristina Giménez Raurell y Trinidad Vacas Guerrero.*
- Gestión de portales de museo. *C. Carreras y P. Bóscones.*
- Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. *Chus Cantero.*
- Introducción al Copyleft. *Javier de la Cueva González-Cotera.*
- El Reconocimiento de las Redes en el Campo Cultural. *Aleksandra Uzelac.*
- Las actividades de investigación en la Fundación Autor. *Rubén Gutiérrez del Castillo.*

Experiencias

- Ladinamo: Cinco años pidiendo más gasolina. *Víctor Lenore.*
- Las Cartas de Servicios como elementos facilitadores de una nueva cultura del servicio público. *Rosa Gómez, Fº Daniel Moral y Manuel Torralba.*
- La coral polifónica Canticum Novum. *Laura Triviño Cabrera.*
- Interea, un proyecto interuniversitario y de colaboración interinstitucional en Galicia. *Héctor M. Pose.*
- Grupo UCAdanza. *Carmen Padilla Moledo.*
- Organización y funcionamiento de un centro cultural universitario. *Alfredo Luna Briceño.*
- V Campus Euroamericano de la Cultura. Almada, Portugal. Mayo de 2007. *Mar Hidalgo.*
- Amigos de la Música Bahía de Cádiz. *María José Martínez.*
- Los valores que representan las independientes. *Mario Pacheco.*

Reseñas de libros

- *Copyleft. Manual de uso*, de VV.AA.
- *Los nuevos centros culturales en Europa*, de Roberto Gómez de la Iglesia (editor).
- *Memoria 2006 de la Confederación de cajas de ahorros.*
- *La sociedad de la Cultura*, de Arturo Rodríguez Morató.

Reseñas de audiovisuales

- *La liga de los olvidados*, de José Luis Tirado.

Reseñas de revistas

- Mellotron nº3.

Reseñas de webs

- 10 en Cultura.

Manifiesto

- Por una nueva cultura del territorio.

Documentos

- Documento cero del sector del arte Contemporáneo: Buenas prácticas en museos y centros del arte.

PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 9 • diciembre 2008



Editorial

Fuera de contexto

Ideas

- *Crónicas de la derrota: la vista del águila*. Manuel J. Ruiz Torres

Temas

- Niveles de discurso de la política cultural y sus interacciones en la construcción de la realidad artística y cultural. *Juan Arturo Rubio Aróstegui*
- Políticas culturales y biblioteca pública del siglo XXI. Conversaciones sobre algunos temas relevantes. *Juanjo Arranz, Óscar Carreño y Ferrán Farré*
- La creación fotográfica española en el seno de las libertades políticas y la tolerancia ideológica: un camino despejado hacia el progreso cultural. *Jesús Micó Palero*
- Las Universidades Populares: educando por una sociedad más justa. *Felipe Barbosa Illescas*
- La construcción del Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales desarrollado por la FEMP: historia de un proceso de cooperación. *Juana Escudero Méndez*
- ¿Qué buscamos cuando buscamos cultura? *Fernando Vicario*
- Disonancias, nuevos territorios para el arte. *Roberto Cómez de la Iglesia*
- Agentes culturales de carácter asociativo: La Biblioteca de la Esperanza de la Asociación de Vecinos 1º de Mayo de El Cerro del Moro (Cádiz), 1997-2006. *Santiago Moreno Tello*

Experiencias

- Cuando la literatura sale a jugar a la calle (Spoken Word). *Silvia Grijalva*
- Proyecto Cultural El Sitio. Incuba - Guatemala, Incubadora Cultural de Desarrollo Comunitario y Empresarial. La Antigua Guatemala, Guatemala, CA.
- Máster en Gestión Cultural. La experiencia del alumnado. *Inmaculada Vilches, Eva Ponga, Nani Soriano*
- Camaleón. La Agenda Cultural de la provincia de Cádiz. *José Fernando Piñeiro Area*

Antenas

- GALICIA / El año cultural en Galicia. *Héctor M. Pose*
- EUSKADI / Los equipamientos dominan el panorama. *Mikel Etxebarria Etxeita*
- MADRID / Alientos por desalientos. *Juana Escudero Méndez*

Reseñas de libros

- *Reseñas del CERC*
- *Cutura i estratègia de ciutat*, de Félix Manito
- *Las Asociaciones Culturales en España*, de V.V.A.A.
- *Creative Economy*, Report 2008
- *Música y sociedad*, de Jaime Hormigos Ruiz
- *Equipamientos municipales de proximidad*, de V.V.A.A.
- *Gestión Cultural*, estudios de caso, de A. Colombo y D. Roselló
- *Les Activitès Culturelles*
- *The social impact of the arts: an intellectual history*, de E. Belfiore y O. Benett
- *Imagine... no copyright*, de J. Smiers y M. Van Schijndel
- *Sociedad interconectada, cultura desconectada*, de F. R. Contreras
- *El acceso al patrimonio cultural: retos y debates*, de V.V.A.A.
- *Reseñas de autor*
- *La caja de cristal. Un nuevo modelo de Museo*. Los autores
- *Equipamientos municipales de proximidad*. Mikel Etxebarria Etxeita

Documentos

- Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía. *Victoria Usero Piernas*

PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 10 • diciembre 2009



Editorial

Fuera de contexto

Ideas

- Tiempo para consumir cultura. *Jacinto M. Porro Gutiérrez*

Temas

- La Planificación Cultural en España, 1930-1990. *Jesús Cantero*
- La competencia cultural artística en la educación obligatoria y en la formación inicial del profesorado. *Andrea Giráldez Hayes*
- El P2P o la democratización de la cultura. *Javier Lorente Fontaneda*
- El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link. *Nando Cruz*

MONOGRÁFICO “USOS, HÁBITOS Y DEMANDAS CULTURALES DE LAS UNIVERSIDADES ANDALUZAS”

- Introducción gráfica: En qué se parecen y en qué se diferencian. *Ángel Cazorla*
- ¿Para qué sirven los estudios de usos, hábitos y demandas culturales en la práctica profesional? *Daniel Mantero Vázquez*
- Investigación cualitativa y cuantitativa: Los estudios de usos y motivaciones culturales por cantes de ida y vuelta. *Pedro Jesús Luque Ramos, Antonio Palomo Monereo y Manuel Pulido Martos*
- El consumo de cine y teatro de los municipios andaluces con campus universitario. *Jesús Sabariego*
- Usos y hábitos de lectura en torno a la Universidad de Andalucía. *Clementina Rodríguez Legido*

Experiencias

- Córdoba, como territorio y reto cultural. Luces y sombras. *Virginia Luque Gallegos*
- La territorialidad de la Casa Invisible. *Eduardo Serrano Muñoz*
- Indigestió: buscando otro modo de pensar la música. *Jordi Oliveras*
- Photoimagen, un evento y ahora un centro de la imagen. *Fundación Imagen 83*
- Proyecto cultural El Sitio. *Enrique Matheu Recinos*
- Arte y expresión con mujeres privadas de libertad. *Ana Luz Castillo y Andrea Barrios, Colectivo Artesana*
- Educación Expandida: la Red como fuente de conocimientos. *Rubén Díaz*
- Una experiencia de cultura y participación. U.P.M. de Jaén. *Ángel Cagigas*
- Librocación Solidaria. *Sara María Castelló Gaona*

Antenas

- EUSKADI / Tiempos de cambio en Euskadi. *Mikel Etxebarria Etxeita*

Reseñas de libros

- *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario.*
- *Ciudades cretivas. Volumen 1. Cultura, territorio, economía y ciudad.*
- *A New agenda? the European Union and cultural policy.*
- *Youtube: online video and participatory culture.*
- *El arte de la escenotécnia: cómo diseñar espacios escénicos de excelencia.*
- *Mercado y consumo de ideas: de industria a negocio cultural.*
- *La Economía del espectáculo: una comparación internacional.*
- *Culture, class, distinction.*
- *Burbujas de ocio: nuevas formas de consumo cultural.*
- *La Movilidad de las artes escénicas: obstáculos, retos y oportunidades.*
- *Creación de empresas en el ámbito cultural.*
- *Las Ciudades creativas: por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida.*
- *Lo sublime y lo vulgar: la "cultura de masas" o la pervivencia de un mito.*
- *Otros documentos y publicaciones de interés.*
- *Más allá del rock.*

Documentos

- Declaración de Independencia del Ciberespacio. *John Barlow*
- Interlocal (Red Iberoamericana de Ciudades para la Cultura).

PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 11 • diciembre 2010



Editorial

Fuera de contexto

Ideas

- Huída hacia adelante. Legado y cambio virtual en la cultura contemporánea. *Pedro A. Vives*

Temas

- La comunicación desubicada y las reubicaciones de la comunicación en la cultura. *Víctor Manuel Marí*
- Los derechos de autor en la exhibición de dramáticos. *Juan Antonio Estrada*
- La cultura obrera en la provincia de Cádiz. *Felipe Barbosa Illescas*
- Las cartas están echadas. El futuro del teatro andaluz sobre la mesa. *Nines Carrascal*
- Consejos de Cultura en las Comunidades Autónomas. *Mikel Etxebarria Etxeita*
- ¿Qué hay más allá de la ciudad creativa? *Ángel Mestres Vila*
- Redes distribuidas, nuevos mapas para una cultura atópica. *José Ramón Insa Alba*

Experiencias

- Arte y discapacidad. Una realidad oculta, un descubrimiento emergente. *Pablo Navarro*
- El agente cultural y social La Marabunta. *Santiago Moreno Tello*
- El arte en la educación de los menores de Tánger. *Mar Hidalgo*
- Periféricos. Arte Contemporáneo en la provincia de Córdoba. *Javier Flores*
- Pa[i]saje del retroprogreso. Dossier Bahía de Algeciras. *Santi Eraso*

Antenas

- Guatemala / La cultura como acto de esperanza. *Ana Luz Castillo Barrios*
- Santander / Sueño truncado, cultura en stand by. *Ana Rodríguez de la Robla*
- Euskadi / Marejada en el Cantábrico. *Mikel Etxebarria Etxeita*

Reseñas

Libros

- *Diversidad y política cultural: la ciudad como escenario de innovación y de oportunidades.*
- *Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad.*
- *Making culture accessible: acces, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe.*
- *Mercados culturales: doce estudios de marketing.*
- *Estudio sobre políticas de apoyo a la creación.*
- *El Espectador emancipado.*
- *Culture and class.*
- *Cultural expression, creativity and innovation*
- *Observatorios culturales : creación de mapas de infraestructuras y eventos.*
- *París - Nueva York - París : viaje al mundo de las artes y de las imágenes.*

Reseñas de autor

- In-fusiones de jazz. *Adolfo Luján*

Eventos

- 10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)

PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 12 • diciembre 2011



Editorial

Fuera de contexto

Monográficos

CARTOGRAFÍAS CULTURALES

- La cartografía cultural como instrumento para la planificación y gestión cultural. Una perspectiva geográfica. *Manuel Arcila Garrido y José Antonio López Sánchez*
- Cartografías culturales: mapeo y acción cultural. *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza Hernández*
- Guía de recursos culturales de la provincia de Sevilla. *Jesús Cantero Martínez*
- El mapa cultural de la provincia de Valencia. *José Luis Pinotti Baldrich y Tamara Martínez López*
- Crónica de la cartografía cultural de Chile: 14 años después. *Mª Paulina Soto Labbé*

IMPACTO DE LOS GRANDES EVENTOS EN LAS CIUDADES

- La influencia de un proyecto cultural en su entorno: Bial de flamenco. *A. Domingo González Lavado*
- Cádiz 2012: lecciones de buenas prácticas. *José Ruiz Navarro*

Temas

- La gestión de públicos culturales en una sociedad tecnológica. *Jaume Colomer*
- Atrapado por la música y la escritura. *Jesús Llorente*

Experiencias

- Horizontes compartidos. India en las Bienales de La Habana. *Margarita González Lorente y Carlos Garrido Castellano*
- La cárcel en pañales. Una bebeteca multicultural en prisión. *Amaya Pedrero Santos*
- Proyecto "Tecnología, información y conocimiento en el tercer sector para la cooperación cultural en el Estrecho" (TIC-TS). *Elena Revuelta de Pablos*
- El centro de interpretación de La Caleta de Cádiz; interpretar la interpretación. *Pablo Wait Becerra*

Antenas

- Euskadi / Es el tiempo de la política. *Mikel Etxebarria Etxeita*

Reseñas

LIBROS

- *Acción cultural y desarrollo comunitario.*
- *Arte y eficiencia: el sector de la cultura visto desde la empresa.*
- *Las industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital.*
- *Políticas para la creatividad: guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas.*
- *Economía creativa, desarrollo urbano y políticas públicas.*
- *Manual de marketing y comunicación cultural.*
- *Aforo completo. Cómo convertir los datos en audiencias.*
- *Economía de las industrias culturales en español.*
- *Estructuras de la comunicación y de la cultura: políticas para la era digital.*
- *Perspectivas: situación actual de la educación en los museos de artes visuales.*

PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 13 • diciembre 2012



Editorial

Fuera de contexto

In Memoriam

José Vidal Beneyto

Juana Escudero Méndez

Ideas

- Canto en una lengua extraña. *Jabier Muguruza*
- La disputa de las Humanidades y la invención de la industria cultural en el liberalismo avanzado. *Francisco Vázquez García*
- ¿Dónde tocan los músicos? *Antonio Luque*

Temas

- El 15-M y la crisis de la cultura consensual en España. *Amador Fernández-Savater*
- Deconstrucción y políticas públicas de cultura. *José Ramón Insa Alba*
- ... De aquellos polvos... *Javier Brun González*
- La dimensión cultural de la universidad en el estado español. *Antonio Ariño Villarroya y Antonio Javier González Rueda*
- La extensión de la cultura a través de las bibliotecas públicas y populares (1812-1939). Los viajes de inspección de Juan Vicens por las bibliotecas públicas andaluzas. *Felipe Barbosa Illescas*

Experiencias

- La planificación estratégica en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 1985-201. *Luis Ben Andrés*
- Una experiencia de autogestión cultural. La asociación 'Luis de Eguílaz' de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) y sus revistas Las Piletas (literaria) y Gárgoris (histórica). *Rafael Pablos Bermúdez, José Santiago Miranda y Manuel Parodi Álvarez*
- Impacto económico de la Semana Santa en La Antigua Guatemala. *Mario García Lara*
- Sant Josep, el espacio de borde como articulador entre la ciudad formal y la informa. *Patricia López-Goyburu*
- Centros de interpretación en la provincia de Cádiz. Hacia un modelo de gestión del desarrollo en el territorio. *Virginia Luque Gallegos*
- El patrimonio afrocolombiano como locomotora del desarrollo. El caso de la música del pacífico en Santiago de Cali. *Sigrid Yanara Palacios Castillo*

Antenas

- Euskadi / Fin de un ciclo. *Mikel Etxebarria Etxeita*





IDEAS

La alternativa del mecenazgo

"¿Hermanos, cuándo fue que se comenzó a poder aquello de entender la cultura como servicio público?"

Eduard Miralles

Los costes del mecenazgo

Rubén Gutiérrez del Castillo

Mecenazgo en cultura: oasis o espejismo?

Mikel Etxebarria Etxeita

TEMAS

Monográfico: Observatorios Culturales

Introducción / *Introduction*

Ana Luz Castillo Barrios

Observatorios Culturales / *Cultural Observatories*

Mercedes Giovinazzo Marín

Utilidad de los Observatorios Culturales, la perspectiva práctica de los pararrayos / *The usefulness of Cultural Observatories; the practical perspective of lightning conductors*

José Luis Ben Andrés

Observare-Labôrâre / Observare-Labôrâre

Salvador Carrasco Arroyo y Vicente Coll-Serrano

Observatorio Iberoamericano de Cultura, un complejo pasado y un futuro no menos complicado / *Ibero-American Cultural Observatory, a complex past, an equally complicated future*

Fernando Vicario Leal

Un ejercicio de perspectiva en torno a los Observatorios Culturales: Hacia la evaluación de la vitalidad cultural / *An exercise in prediction concerning Cultural Observatories: towards an assessment of cultural vitality*

Raúl Abeledo Sanchís

Observatorio de la diversidad cultural en Colombia / *Observatory for Cultural Diversity in Colombia*

Belén Lorente Medina, Edgar Alberto Novoa Torres y Carlos Vladimír Zambrano

Listado de Observatorios Culturales

TEMAS

Música, industria y promoción: ¿cómo ha cambiado el marketing musical? / *Music, industry and promotion: how has music marketing changed?*

David Andrés Martín

Nueva música: 1913-2013 / *New Music 1913-2013*

Francisco Ramos Núñez

Hacia un nuevo modelo de financiación cultural: ¿Renovar el mecenazgo? / *Towards a new model of cultural funding. Rekindling patronage?*

Pau Rausell Koster, Julia Montagut y Tomás Minyana Beltrán

Cultura de paz y gestión cultural / *Culture of peace and cultural management*

Carlos Vladimír Zambrano Rodríguez

EXPERIENCIAS ENCUESTA ANTENAS

Iniciativa conjunta:

