

PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 15 • diciembre 2014 • **número doble**

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). *Universidad de Cádiz, Grupo de Investigación APLICA-TS*

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. *Director del Servicio de Actividades Culturales de la UCA*

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.

1 1	EDITORIAL
1 3	FUERA DE CONTEXTO
	IDEAS
1 7	Pasado sin futuro & Futuro sin pasado Eduardo Subirats
	ENTREVISTA
3 7	Una conversación con Alfons Martinell Eduard Miralles i Ventimilla
	TEMAS
5 9	Las políticas de lo público en el arte / <i>The politics of the public sphere in Art</i> Jorge Luis Marzo Pérez
7 1	Lo público y la fotografía. Una reflexión sobre el campo fotográfico / <i>The public sphere and photography. A reflexion on the field of photography</i> Alberto Martín Expósito
8 7	Hacia una arquitectura posible de los derechos culturales en Iberoamérica: el caso de una Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile / <i>Towards a possible architecture of the cultural rights in Ibero-America: the case of Chile's cultural consumption basket</i> Tomás Peters Núñez
1 1 3	Participación ciudadana y regeneración política: juego de tronos / <i>Citizen participation and political regeneration: Game of Thrones</i> Enrique Bueres Álvarez
1 2 1	La formación de gestores culturales en España. Una tarea inacabada, balance del VII Seminario Internacional del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya / <i>Training for cultural managers in Spain. An unfinished task, balance of the VII International Seminary of the Cultural Observatory of the Atalaya Project</i> Ana Luz Castillo Barrios
1 3 5	Cultura en Cádiz durante la transición, 1976-1979 / <i>Culture in Cadiz during the Transition, 1976-1979</i> Enrique del Álamo Núñez

- 1 5 3** Los medios públicos locales en Andalucía como termómetros de la calidad democrática / *The local public media as thermometers of the quality of democracy in Andalusia*

Víctor Manuel Marí Sáez, Belén Macías Varela, Francisco Cañete Sainz y Gonzalo Ceballos Castro

MONOGRÁFICO LA GESTIÓN CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

- 1 7 9** Introducción. Monográfico la Gestión Cultural en América Latina. Protagonizar el futuro / *Monographic on Cultural Management in Latin America. Being involved in the future*

José Luis Ben Andrés

- 1 8 1** El «estado del arte» en Chile / *The «state of the art» in Chile*

Bárbara Negrón Marambio

- 1 9 3** Migraciones, gestión cultural e inclusión social en Costa Rica / *Migration, cultural management and social inclusion in Costa Rica*

Freddy Mauricio Montero Mora

- 2 0 5** Guatemala: «La cultura, motor de su desarrollo integral» / *Guatemala: «Culture, the driving force of its integral development»*

Max Araujo

- 2 1 3** Política y cultura en Medellín «modelo para des-armar» / *Politics and Culture in Medellín: «Model for dis-arming»*

Octavio Arbeláez Tobón

- 2 2 3** Territorio e identidad en la Argentina. Dos elementos valiosos del diseño y la gestión de las políticas culturales / *Territory and identity in Argentina. Two valuable elements in the design and management of cultural policy*

María Victoria Alcaraz

- 2 3 3** Retos de la política cultural en México / *The challenges of Cultural Policy in Mexico*

Alfonso Castellanos Ribot

- 2 4 7** La Agenda pendiente de la economía creativa en Brasil - *eppur si muove* / *The Outstanding Agenda of the creative economy in Brazil - eppur si muove*

Ana Carla Fonseca Reis

- 2 5 9** Retos para la gestión cultural, en América Latina / *Cultural Management Challenges, in Latin America*

Carlos Javier Villaseñor Anaya

276 Currículos de los Autores del Monográfico

MONOGRÁFICO SOBRE DERECHOS CULTURALES

279 Los derechos culturales en clave política y perspectiva social / *Cultural rights in terms of politics and social perspective*

Transcripción de la conferencia de Josep Ramoneda / *Transcript of the conference by Josep Ramoneda*

295 Las libertades y los derechos relativos al acceso y a la participación en la vida cultural / *Liberties and Rights relative to access and participation in Cultural Life*

Luis Miguel Arroyo Yanes

319 Observaciones sobre el derecho al patrimonio cultural como derecho humano / *Observations on Rights to Cultural Heritage as Human Rights*

Luis Pérez-Prat Durbán

343 Administración pública, propiedad intelectual e internet / *Public Administration, Intellectual Property and the Internet*

Manuel Rodríguez Portugués

359 El ciudadano ante el patrimonio cultural: algunas reflexiones en torno al alcance de su posición jurídica activa a la luz del régimen jurídico previsto para su protección / *The citizen in the face of cultural Heritage: some reflexions on the scope of its active legal position in light of the planned legal regimen for its protection*

Leonardo J. Sánchez-Mesa Martínez

381 El audiovisual y los derechos culturales / *Audio-visuals and Cultural Rights*

Manuel Jesús Rozados Oliva

EXPERIENCIAS

401 De la cata como una de las bellas artes / *The tasting as one of the fine arts*

Francisco Vázquez García

409 Aproximación a una metodología de evaluación de calidad en centros de interpretación / *Moving towards a quality assessment methodology in centres of interpretation*

Virginia Luque Gallegos

433 Gente de la UFCA / *UFCA's people*

Colectivo Fotográfico UFCA

- 437** Videojuegos educativos y gestión cultural / *Educational videogames and cultural management*
Eloísa del Alisal y Abraham Martínez

**EXPERIENCIAS WORKSHOP DE ECONOMÍA Y GESTIÓN
DE LA CULTURA**

- 447** Turismo cultural y desarrollo regional: la metrópolis como referencia /
Cultural tourism and regional development: the metropolis as a reference point
Diomira Maria Cicci Pinto Faria

- 471** De vueltas con la creatividad: una propuesta de medición para el caso
español / *A return to creativity: a measurement proposal for the case of Spain*
José Luis Martín Navarro, María Luisa Palma Martos y María Inmaculada Martínez
Camacho

- 499** Problemática y acciones de marketing en el sector de las artes escéni-
cas de la Comunidad Valenciana / *Marketing Actions and Problems in the*
Performing Arts sector in the Valencian Community
Manuel Cuadrado García, Gloria Berenguer Contrí, M^a José Miquel Romero y Car-
men Pérez Cabañero

- 513** **ANUNCIO**

- 517** **ÍNDICES**

Quince años, uno más. Los gobiernos pasan, los responsables políticos se suceden, las instituciones cambian, el país transmuta, la cultura continúa y ya los gestores culturales se van jubilando. No todos por supuesto, sino los que podemos llamar de la primera oleada. En Andalucía ya teníamos alguno que colabora y trabaja en estas páginas, otro ilustre al que en estos meses se ha sumado un hombre referente para la profesión, Alfons Martinell. Alfons deja ya su cátedra UNESCO de la Universidad de Girona y pasa a la condición de clases pasivas. *Periférica* ha querido rendirle un homenaje en este número publicando una amplia y rica entrevista de la mano del también hombre de esta casa Eduard Miralles. Ni que decir tiene que mantiene una mente despierta, joven e inquieta que seguirá dando muchos frutos, algunos de los cuales esperamos recoger en nuestra revista. Pero más allá de lo sentimental, aunque lleno también de buen oficio, este nuevo número nos ha salido intenso y extenso. Basta una mirada al índice de la revista para ver la multiplicidad de asuntos, firmas, enfoques y miradas que nos acerca el número quince de la revista.

En un año, otro más sin la anunciada ley de mecenazgo y sin alternativa alguna a la vista, hemos preferido ampliar nuestros horizontes y de esa manera aumentar la oferta a nuestros lectores. Necesitaríamos dos editoriales para reseñar los contenidos de esta edición de la revista, sólo siendo injustos podríamos avanzar algunos y dejar de lado otros. Todos son interesantes y, siendo injustos, hay algunas apuestas que conviene destacar. Una apuesta decidida por Latinoamérica, un monográfico que de la mano de nueve gestores de aquellas latitudes nos hablará de la gestión y las políticas culturales en ocho países. Una colección de textos con los que pretendemos no ser puente, canal o puerta hacia América, nuestra apuesta es ser un espacio iberoamericano de y para la reflexión en esto que llamamos cultura, su gestión, sus protagonistas y para los territorios en que se desarrolla.

Consumo cultural, formación de gestores, derechos culturales, experiencias innovadoras, medios de comunicación y otros varios temas más nos garan-

tizan un buen número de horas de lectura reflexiva y enriquecedora. En un país y en un mundo inflados de problemas y buscando casi a la desesperada soluciones y consuelos, *Periférica* se empeña en continuar y acudir cada año a las manos y los ojos de sus lectores y tratando de aportar un poco de luz, de la luz de la razón y de la cultura, a un presente que no nos acaba de gustar demasiado. Pero no por ello renunciamos al futuro, a un futuro en el que la cultura tenga un papel central.

EL LUGAR DE LA CULTURA



El valor de la industria cultural

«La autora de *Harry Potter*, J. K. Rowling, vale por diez portaaviones de la *Royal Navy*.»

TIMOTHY GARTON ASH. *El País*, 5 de julio de 2014

Ni el *copyleft* ni el *copyright* te están dando de comer

«Reconozcámoslo, ni ese libro con licencia libre ha hecho que puedas pagar el alquiler mínimamente, ni ese otro con una licencia que garantiza tu protección ha conseguido nada similar.

Reconozcamos también que los ejemplos estupendos de desarrollo de la cultura libre son eso, ejemplos. Reconozcamos también que los ejemplos maravillosos de desarrollo de la cultura propietaria son más o menos lo mismo: ejemplos. Ejemplos vinculados a dos lógicas culturales que están atrapadas en un marco empresarial y económico que las determina.»

GUILLERMO ZAPATA. *El Diario.es*, 13 de noviembre de 2014

Sobre el funcionario «cultural»

«Porque mi trabajo diario tenía que ver sobre todo con gente rara y casi siempre forastera, que solía vestirse de una manera llamativa o excéntrica, artistas, músicos, actores de teatro, intrusos en aquellas oficinas municipales donde yo los recibía. Pero también estaba claro que para esos artistas, que casi nunca sabían nada de mi dedicación a la literatura, yo era un funcionario, instalado detrás de mi mesa metálica, ajeno a ellos en mi sedentarismo y en la formalidad de mi trabajo y de mi apariencia.»

ANTONIO MUÑOZ MOLINA. *Como la sombra que se va*

Sobre la política cultural

Hay «tres palabras clave en toda política cultural: valor, proyecto y voluntad. Todas cualidades que desde tiempos remotos no forman parte del quehacer cotidiano de nuestros máximos responsables al programar una política cultural que tendría que ser digna y generosa, y siempre velando que todas las clases sociales puedan acceder a ella. ¿Las causas de tal desinterés? Primero por ignorancia, ya que no se puede valorar lo que no se conoce. Segundo por falta de proyecto, ya que ninguna política cultural de interés general puede afianzarse sin un proyecto serio. Y, finalmente, por falta de voluntad: sin un mínimo apoyo institucional estable es imposible consolidar la recuperación y la difusión de un patrimonio musical milenario».

JORDI SAVALL. Música & humanismo. *El País*, Babelia. 8 de noviembre de 2014

No tan incendiario

Gran parte de la cultura de la izquierda se ha asociado tradicionalmente al *ternurismo*, al buen corazón, a las partes blandas del cuerpo. Exactamente igual que la cultura más conservadora. Se ha asociado a la ñoñería. El cine «de izquierdas» lo sigue haciendo de manera sistemática: vemos una peli, soltamos una lágrima, nos vamos a casa con la conciencia un poco más blanca, apaciguada, sintiéndonos parte de un grupo sensible y sufriente, mejor que algunos, arropados. Decimos –otra vez– «qué bonito». Pero el lenguaje no debería servir para convertir la miseria en un escenario conmovedor y, de algún modo, hermoso. Hay que escribir –otra vez– feo de lo feo. La estética

de la ternura encarna una ética inmovilista y reaccionaria que hace de las pequeñas catarsis íntimas su razón de ser. Y termina convirtiendo la tragedia en cursilería. Lo intolerable en una pastilla para hacer bien la digestión.

No nos escandalizamos ante la idea de «complacer» al público y, sin embargo, la posibilidad de «educar» al público es impensable. Es el público el que impone su mala educación. Oigo los pitidos de los móviles en mitad de un concierto *folk*. Oigo los pitidos también dentro de las aulas. Para mí, son mucho peor que un pistoletazo.

La posesión, por parte de las grandes multinacionales de la cultura (la internáutica, los grandes estudios, las empresas de publicidad, los analistas financieros...) de los medios de comunicación mayoritarios es un potente mecanismo de generación de opinión y de gusto: se legitima como *cultura* lo que se publicita como tal. Las mentalidades se conforman a través de este material seleccionado. Llamamos *cultura* lo que reconocemos como *cultura* y, para que el reconocimiento sea posible, debe existir un conocimiento previo que se construye, rápida e inexorablemente, con los ladrillos aportados por los medios de comunicación. La sensibilidad colectiva no surge por generación espontánea.

MARTA SANZ. Editorial Periférica. Cáceres 2014

Eventuales de la Cultura

A su lado, Patrick DescheZizine, músico y sindicalista, de 50 años, promete no rendirse: «La patronal sueña con abolir a los asalariados, pero los artistas hemos conquistado nuestros derechos con sudor y sangre. No solo trabajamos y comemos cuando cobramos, también cuando no lo hacemos ensayamos, mejoramos, practicamos... Detrás del trabajo que la gente ve hay muchas horas de esfuerzo invisible».

MIGUEL MORA. *El País*, 18 de mayo de 2014

IDEAS



1. Pasado sin futuro (1)

Deseo relatar una simple anécdota personal. Pero que es también una experiencia en el medio de la lengua. Ya sé que todo esto se ha repetido infinitas veces: nacimos en la lengua, somos el lenguaje, Logos como estructura signifiicante, el sujeto como intersección metonímica, la existencia humana una sombra escritural... De todas maneras quiero subrayar que esta condición lingüística no constituye una segunda naturaleza, ni define nuestra existencia. Nuestra conciencia solamente toma cuenta plenamente de nuestro ser, y por consiguiente solo puede afirmarse como vida, expresión y voluntad de ser a partir del momento en que cuestiona reflexivamente este lenguaje y, por consiguiente, se cuestiona por sus contenidos espirituales, históricos, sociales y políticos. En realidad, una lengua es intelectualmente viva solamente en la medida en que es capaz de atravesar esta experiencia reflexiva consigo misma. Este es el punto de partida de la más elemental creación artística en el medio del lenguaje. Aunque el academicismo hoy globalmente dominante proponga la posición tecnocrática contraria: pérdida de la experiencia, reducción de la creatividad a un sistema de normas lingüísticas y la exaltación futurista de la escritura biológica, simbólica y tecnomilitar del poshumano.

Pero lo que quiero contar no son filosofemas. Es un cuento. Lo repito: una historia personal simplemente. Este relato comienza en los años mil novecientos setenta. En Berlín, y con mi tesis doctoral a cuestas. Situación común de cualquier estudiante corriente. Que estuviera en Berlín y no en Barcelona, donde nací, obedece de todas maneras a una razón política. El mundo intelectual que medraba bajo el nacionalcatolicismo era asfixiante. Y en cuanto pude hice las maletas. En Berlín, en cierta ocasión, me invitaron a dar mi primera conferencia. Los temas que debía o podía abordar eran los que se debatían en el instituto en el que me encontraba. Las aporías de la libertad en Kant o la razón del estado absoluto en Hobbes, por ejemplo. También hubiera podido hablar del estado estético de Schiller y su relación con la cultura espectacular contemporánea. Podía hacer cualquier cosa relacionada con la crisis del Logos moderno.

No lo hice. En su lugar me planteé una sencilla pregunta: ¿Por qué hablar en la lengua de Castilla sobre cultura y filosofía modernas quiere decir trasponerse a una circunstancia histórica, política y lingüísticamente extraña? ¿No existe una tradición de pensamiento que se pueda llamar rigurosamente humanista, esclarecido y moderno en esta lengua? ¿Se ha pensado o se puede pensar en español?

Yo era un estudiante. Nada sabía del pensamiento español porque había estudiado Filosofía, y en las facultades españolas de Filosofía se mal enseñaba filosofía alemana o francesa, pero pensamiento rigurosamente hispánico era algo que no existía. Se daba por descontada su ausencia o su irrelevancia. Tampoco he conocido a ningún intelectual español ni hispánico que haya pensado en un sentido riguroso, porque lo que entonces como ahora se ofrece como pensadores hispánicos, Andrés Bello o Miguel de Unamuno, y Alfonso Reyes o José Ortega y Gasset, son glosadores, no pensadores en el sentido en que nos referirnos al pensamiento de filósofos que vivieron en suelo ibérico, pero no escribían en castellano: Averroes, Ramón Llull o Leone Ebreo, por ejemplo. Tampoco pueden equipararse a filosofías modernas como las de Ernst Bloch o Adorno. Y con esta conciencia en las manos me puse a escarbar en los siglos dieciocho y diecinueve en busca de algo que se pareciese a un pensamiento hispánico moderno, un pensamiento reflexivo, crítico y transformador.

No voy a hacerles perder su tiempo contándoles las pajarotas y patrañas que encontré a mi paso. Bastará que resuma mi fatal conclusión: ¡en el siglo europeo de las luces no se pensaba en español! Y por tanto, redacté una conferencia en el Instituto de Ciencias de la Religión de la Universidad Libre de Berlín sobre los pensadores hispánicos que nunca llegaron a pensar, que no sabían lo que significa pensar y tampoco podían pensar. Y hablé de la insuficiente modernidad española y sus insuficientes reformas religiosas, de sus insuficientes categorías filosóficas y literarias, y de sus insuficientes transformaciones políticas. Y titulé la conferencia: *La ilustración insuficiente*.

Permítanme que me apresure para ir directamente al centro de la cuestión. Pero mi cuestión central en aquella perturbadora conferencia no era solamente que no encontraba nada y que los inflados nombres del siglo dieciocho hispánico, ya fuera Piquer o Feijoo, Cadalso o Jovellanos, se desleían como la niebla bajo los primeros rayos de un luminoso rigor.

Mi sorpresa fue todavía mayor cuando comprobé la hostilidad de los protagonistas intelectuales de la academia y los medios de comunicación españoles a mi más ingenua mirada de estudiante desconcertado. ¿Quién se cree ese arrogante que pone en cuestión nuestra alcurnia? ¡Que se largue de aquí! —eran, más o menos, sus argumentos—. Entonces me di cuenta de que esta pobreza del pensamiento español estaba relacionada con una censura a la reflexión, que esta censura levantaba los baluartes inexpugnables de una casta de verdaderos imbéciles en el universo letrado español, y que esta casta clerical precisamente era lo que había mantenido el pensamiento hispánico de los últimos cinco siglos en su distintivo estado de marasmo indefinido. En consecuencia, decidí irme a otra parte.

*

No quiero alargar mi historia. Simplemente diré que, durante unos cinco años aproximadamente, anduve por Nueva York y São Paulo, demoré en México y Caracas, y viajé por Argentina y Perú. Y en todos estos lugares conocí un mundo intelectual y, sobre todo, artístico

incomparablemente más intenso, y en muchos aspectos más comprometido con la realidad, y por tanto más energético y creador que los escenarios intelectuales que había conocido en París o Viena. Y, por supuesto, que el páramo espiritual de Barcelona o Madrid. América Latina en particular me brindaba también una perspectiva nueva sobre Europa y Norteamérica, y también sobre Iberia. Una perspectiva diferente, o más bien, contraria a la usual satisfacción narcisista por reencontrar en el colonizado universo latinoamericano los propios signos de identidad cultural europea o, peor todavía, las marcas indelebles del nacionalcatolicismo español. En esas Américas ibéricas más bien experimentaba las ruinas de una destrucción permanente, la devastación espiritual que entrañan siglos de racismo y autoritarismo, y el atraso moral como su última y necesaria consecuencia.

Pero los paisajes culturales infinitamente más ricos de América, de las Américas ibéricas, planteaban al mismo tiempo otra elemental pregunta por el significado de la destrucción permanente de lenguas, conocimientos y tradiciones que han distinguido su historia moderna. ¿Qué energía perversa y destructiva alimenta este proceso devastador? –Me planteaba con profunda inquietud–. ¿Qué impide a las naciones hispanoamericanas darse una forma cultural propia, una conciencia reflexiva y, por consiguiente, soberana? Esta pregunta me llevaba directamente al concepto occidental de colonialismo. Y en consecuencia comencé a estudiar las raíces teológicas y filosóficas del colonialismo hispánico.

No hace falta decir que me encontré con mundos fascinantes y, al mismo tiempo, terribles. El problema que tenía que confrontar ahora ya no era la limitación, el provincianismo y la insuficiencia de la cultura ibérica del siglo dieciséis. Tampoco era un inexistente esclarecimiento y el decapitado liberalismo de los siglos siguientes. Era, más bien, todo lo contrario: su grandeza y heroísmo, y una arrogante mirada imperial que mezclaba el racismo religioso y étnico, el afán de poder y rapiña, y una decidida voluntad de destruir y desarraigar las memorias espirituales de los pueblos conquistados de América. Lo que hallaba en las crónicas del siglo dieciséis, en sus tratados de guerra justa, o en los catecismos de conquista y conversión de indios, era el absolutismo de un poder espiritualmente vacío, unos postulados teológicos de destrucción de las memorias culturales, las estrategias gramatológicas de vaciamiento lingüístico de los pueblos conquistados, las tácticas militares de devastación de los templos, los palacios y las ciudades sagradas, y la sujeción sacramental de las vidas humanas. Por todas partes chocaba con una voluntad despótica de dominación, las estrategias de vaciamiento simbólico, y un inmenso aparato de devastación colonial de memorias y formas de vida. Por eso titulé mi ensayo sobre la teología y la lógica de colonización: *El continente vacío*.

*

Deseo añadir aquí una reflexión sobre una serie de metáforas que no han cesado de reiterarse desde el siglo dieciocho hasta el día de hoy: la soledad, el carácter periférico y marginal, el pequeño mundo, el laberinto y el extravío, o el atraso y la extenuación de Iberoamérica, de

América Latina, de Hispanoamérica... Los más diversos escritores del mundo o los mundos ibéricos e iberoamericanos, desde hombres políticos como Bolívar o Pi y Margall, a intelectuales como Blanco White o Darcy Ribeiro, y escritores tan diversos entre sí como puedan serlo Paz, Arguedas o Galeano, o pintores como Goya y Orozco, todos ellos han reiterado, de una manera u otra, esta condición fundamentalmente negativa de lo hispánico y lo latinoamericano.

A este propósito solo quiero hacer una observación elemental: esta marginalidad hispánica y el atraso de sus expresiones culturales, a partir del Siglo de las Luces europeas, no solamente son la clave para comprender su efectiva decadencia económica y política. Hay ahí algo más radical, y que he puesto de manifiesto con bastante vehemencia en varias ocasiones (2). Se trata de que esta limitación de las culturas hispánicas es, al mismo tiempo, una clave para entender las contradicciones epistemológicas y las fronteras políticas inherentes al proyecto civilizatorio del Esclarecimiento europeo y norteamericano. El triunfo de la Iglesia contra-reformista, la liquidación de las reformas democráticas de la monarquía absoluta española de los Borbones, la decapitación de todo intento de apertura del pensamiento liberal, la mutilación de las soberanías poscoloniales, todo ello pone de manifiesto el reverso de los propósitos formulados por las cabezas más inteligentes del *Enlightenment* y la *Aufklärung* europeas, de Lessing a Diderot, de Hume a Nietzsche.

Lo formularé en otras palabras. Los dos grandes acontecimientos que abren la llamada modernidad, la Independencia de América del Norte y la Revolución francesa, no proyectan sus luces, sino más bien sus sombras sobre los mundos hispano-portugueses. En ese empequeñecido mundo nunca llegó a instaurarse el reino de la razón y la libertad. Ocurrió todo lo contrario. En España se restauró el continuismo absolutista con la subsiguiente represión política y regresión cultural. En Iberoamérica las cosas no anduvieron mejor, aunque Portugal y Brasil constituyen en este sentido una excepción, porque sus reyes, con Pombal y Don Pedro II a su cabeza, abrazaron netamente un programa de reformas esclarecidas. Pero en términos generales puede decirse que las revoluciones intelectuales y políticas que se fraguaron al amparo de la Independencia de Norteamérica y la invasión napoleónica de la península se tradujeron en América latina en una independencia con minúsculas, políticamente anclada al tradicionalismo católico de las elites criollas y moralmente enterrada en la teología colonial.

Esta limitación intelectual inherente al mismo concepto y función retrógrados de la «ciudad letrada» analizado por Ángel Rama, incapacitó a los países latinoamericanos para organizarse como una auténtica sociedad civil democrática y soberana. Fue en realidad la impotencia, no la soberanía, lo que distinguió a la independencia iberoamericana, lo cual se pone de manifiesto en obras tan canónicas como las de Sarmiento en Argentina o Simón Rodríguez en Venezuela. El primero porque abrazó con fervor programático una neodependencia anglosajona, mientras que Rodríguez presagiaba para el futuro aquel desastre social que un siglo más tarde recibiría el título de *Las venas abiertas de América Latina*.

Esta visión histórica, que aquí les cuento sumariamente, supone una crítica múltiple. Entraña, en primer lugar, un análisis de la teología política del colonialismo europeo. Quiere decir también una crítica de la razón colonial esclarecida. Y supone reconocer este colonialismo hispánico y su real consecuencia, el atraso social, tecnológico y económico como las marcas distintivas de la realidad «latinoamericana» de los dos últimos siglos.

Formular esta crítica no compromete solamente a los avatares de las ex colonias, sino también a las voluntades coloniales de las metrópolis. De ahí que esta doble crítica no sea precisamente grata a los círculos intelectuales latinoamericanos mejor o peor vinculados a poderes pseudosoberanos, y resulta escasamente aceptable para los medios intelectuales dominantes en Madrid o Berlín. Y así, después de abandonar Berlín, tuve que abandonar también Madrid. Y en 1992 traté de refugiarme no en São Paulo ni en México o Caracas, donde mi crítica había sido recibida a regañadientes, sino en Nueva York, lo que venía a ser algo así como replegarse al lugar de todo el mundo y en ningún lugar.

*

Pero quiero pasar a otro tema, o más bien abrir un tercer capítulo a mi relato. Esta tercera parte tiene que ver con la historia cultural española de las últimas décadas del siglo veinte. Varias circunstancias paradójicas han distinguido este periodo final de la dictadura franquista. En primer lugar, se trataba no solo de una dictadura fascista, sino específicamente nacionalcatólica, católico-autoritaria o nacional-tradicionalista, una dictadura que cristalizaba lo más siniestro de la historia española desde la inauguración del estado imperial católico del siglo dieciséis, hasta las sangrientas guerras contra la independencia cubana que cerraron el siglo diecinueve. En segundo lugar, la agonía de esta dictadura eclesiástica y militar coincidió con un estado general de ebullición social e intelectual. A finales de los años setenta, las generaciones españolas más jóvenes parecían animadas por un *élan* solo comparable con el de los estudiantes del París o Berlín de los años sesenta, cuya onda expansiva prolongaban en algunos aspectos.

Pero esta energía renovadora era intelectualmente precaria y, además, estaba vigilada por los agentes políticos de la transición institucional borbónica, que eran precisamente los mismos individuos y representaban las mismas carencias intelectuales y políticas que habían distinguido al franquismo. Por si acaso alguien pudiera poner en duda la continuidad sin fisuras de instituciones y valores políticos y civiles entre el viejo régimen autoritario y el nuevo orden monárquico, tuvo lugar un famoso *coup d'état* de perfecta estilización decimonónica, pero que en realidad no fue un golpe en el sentido en que lo habían cumplido Franco o los caudillos militares de América Latina, sino más bien una *mise en scène* hiperrealista de los irrefutables puntales políticos y militares del viejo orden nacionalcatólico, el ejército, la Iglesia, y la cúpula política y jurídica del franquismo. Me refiero a la grotesca *performance* de un virtual golpe de Estado el 23 de Febrero de 1981. Sus autores intelectuales, es decir, los defensores del nacionalcatolicismo español, no estaban dispuestos a tolerar que se pusiera públicamente en cuestión ni su pasado, ni su presente, ni su futuro.

Semejante situación imponía a la elite política que lideraba el llamado «cambio democrático» un complicado guion de guiñol. Esa *intelligentsia* tenía que aparentar una revisión de las formas de ser y pensar de una nación que no podía ni quería cambiar realmente nada. La retórica del cambio que se prodigó generosamente en los medios de comunicación de los años ochenta acabó convirtiéndose en el *camouflage* de un imperturbable sistema de poder político y administrativo, y de un inmutable continuismo intelectual. Por todo lo demás, la nueva cultura de los *malls* y *mass media*, y la modernidad de ilusiones y simulacros que representaba era preferible a la situación que todos temían en sordo silencio: el regreso al autoritarismo brutal que había gobernado la sociedad española desde la restauración borbónica a comienzos del siglo diecinueve, con las interrupciones tan tenues como efímeras de la Primera y Segunda repúblicas. Bajo este horizonte de ambigüedades e hipocresías, la voluntad social de una reforma de las estructuras profundas del tradicionalismo español se disolvió progresivamente, y con la bendición de los *neo-post* norteamericanos, en las mascaradas del espectáculo comercial y mediático de la posmodernidad.

*

¿Qué podía hacerse intelectualmente bajo este panorama que culminó en los éxtasis mediáticos del 92, la farsa de la grandeza olímpica de la Feria de España? Por esos años yo me enterré en la crítica de la sociedad del espectáculo, pero este tema lo dejo para otra ocasión porque nos apartaría del objetivo de mi relato. Y la cuestión final que quiero formular es simple: ¿Qué había y qué hay que hacer frente a una realidad histórica española falsificada por los grandes nombres de su vida literaria, de Unamuno a un nacionalcatolicismo cuyos idearios nunca se han puesto públicamente en cuestión? ¿Qué debía hacerse desde una posición intelectual responsable frente a la farándula neobarroca representada por el cine de Almodóvar, la filosofía a la violeta de Savater, la vulgaridad literaria de Marías o el oportunismo de un Cercas, por citar unos cuantos nombres sonoros e intelectualmente vacíos? ¿Qué debe ser el presente histórico ibérico más allá de los confinamientos micronacionalistas, las parodias de la industria cultural, y una endémica apatía intelectual y política de las sociedades españolas?

Voy a tratar de ser conciso. Siempre he creído y sigo creyendo que, en una época de escarnio, corrupción y guerras, el miedo a la crítica significa un suicidio intelectual, y que el distanciamiento y la reflexión frente a nuestra realidad cotidiana es la única manera de poder ganar un minuto de libertad para la innovación en cualquiera de los aspectos de nuestra vida común y cotidiana. Al mismo tiempo, no deseo disimular mi profundo desprecio por el melodrama intelectualmente trivial que ha distinguido a las prosas españolas de mayor alcurnia, de Unamuno a Ortega y un vasto linaje de epígonos que han medrado a sus espaldas. Entre los que no descuento a aquellos profesores de la academia española que creen poder escapar de esos dilemas de su atraso por convertirse en defensores fanáticos y reproductores triviales de las corrientes de moda de última hora, ayer Sartre, hoy Foucault y mañana cual-

quier otro. En fin, fue esto precisamente, fue la crítica a la realidad política y cultural, la crítica a las memorias históricas oficiales y la crítica a la «ideología española» lo que emprendí en la serie de ensayos que durante esos años dediqué al problema de España y las culturas ibéricas: *La ilustración insuficiente*, *El continente vacío* y, más tarde, *Memoria y exilio* (3). Su cometido ha sido negativo. Significaba una ruptura con los prejuicios y limitaciones intelectuales que encontraba a mi paso. Sin embargo, estos ensayos y la pléyade de artículos periodísticos que escribí hasta cerrarse el siglo prometían abrir una perspectiva intelectual renovadora. Una promesa y un deseo que en modo alguno se cumplió.

Pensar significa, ante todo, tomar distancia. Presupone una separación intelectual y emocional de la realidad inmediata. Pensar quiere decir exilio. Una forma de exilio que es tanto interior como externo. Este exilio puede definirse, por lo demás, de muchas maneras. Es la separación de lo real como punto de partida de una comprensión que al mismo tiempo sea capaz de abrir las posibilidades de realización encerradas en lo existente y en nuestra propia vida. Pero quiero llamar aquí la atención sobre un significado más cercano de este exilio intelectual. Quiero acentuar el valor positivo del exilio como proceso de aprendizaje y transformación a la vez subjetivo y objetivo. Quiero recordar el valor del exilio como el medio en el que se genera la conciencia transformadora de una realidad que reconocemos como insuficiente o incluso como falsa.

En 1993 hice por tercera vez las maletas, tras hacerlo una vez a Berlín en calidad de estudiante, y a Nueva York y São Paulo como aprendiz de intelectual. Y ahora lo hacía con la clara decisión de no regresar nunca más a España. Mis motivos eran transparentes: todo artista o intelectual que en ese país plantee un horizonte reformador que rebase las cotas políticas y las retóricas periodísticas dominantes, todo aquel que ponga en cuestión los prejuicios y las hipocresías que distinguen la vida tradicional española es necesariamente reducido al silencio e ignorado. Es la ley de sobrevivencia que ha conservado a la España mediocre en sus infranqueables fortalezas de un poder decadente y subalterno a lo largo de los siglos. El real principio que ha mantenido la España eterna igual a sí misma, inmaculada a los giros de la historia e inmune a todo pensamiento esclarecedor. Pero, si además este distanciamiento reflexivo exhibe abiertamente un proyecto intelectual consistente, en ese caso es tratado como un verdadero criminal. Y esa era mi condición, como el de muchos otros intelectuales que a lo largo de los años noventa y más allá han tenido que abandonar el país.

No tuve más remedio que escapar al eterno círculo de intolerancia e imbecilidad hispánicas. Abandoné España y comencé un largo periodo en los Estados Unidos en el que me entregué a tres tareas principales: primero, la teoría estética y la crítica literaria; en segundo lugar, la teoría crítica y, por último y una vez más, el problema de España. Pero esta confrontación con la realidad española la hacía ahora desde una posición privilegiada, o sea, como hispanista en la Universidad de Princeton. No quiero decir con ello que respetase lo que los profesores norteamericanos llaman una perspectiva profesional, es decir, objetivista, burocrática

y, en definitiva, irrelevante. Mi necesidad de volver a este tema español era, por el contrario, netamente existencial. Era una especie de cuestión de vida o muerte intelectual.

Muy tempranamente, desde mi primera conferencia, cuando era un estudiante en Berlín, sobre la española «ilustración insuficiente», había descubierto que esta cultura carece de un fundamento intelectual en el que sentar sus pies. Ello explica que los intelectuales españoles se sientan compulsivamente obligados a adoptar discursos externos como propios. Y explica que sus expresiones más comunes sean epigónicas e intrínsecamente débiles. Pero esclarece, asimismo, que las únicas expresiones originales en lengua española se localicen fundamentalmente fuera de sus fronteras. Precisamente en sus exilios. Y en la Universidad de Princeton me encontré con la herencia olvidada de dos grandes exiliados españoles: Vicente Lloréns y Américo Castro. Dos intelectuales que habían reflexionado este continuado exilio hispánico, desde la expulsión de los judíos en el siglo dieciséis, hasta la masacre de intelectuales liberales por la Falange Española y la dictadura militar del general Franco. No tuve sino que seguir sus pasos.

Lloréns y Castro pertenecían a una generación de profesores que vivió dramáticamente los últimos efectos de la decadencia española comprendidos entre el llamado «desastre de 1898», cuando España se desvaneció irreversiblemente como potencia mundial, y las subsiguientes dos dictaduras nacionalcatólicas. Pero lo que distinguía a ambos intelectuales era el horizonte histórico en el que reconstruyeron esta decadencia. Un horizonte excepcionalmente amplio, multicultural y plurireligioso, claramente contrastado con la perspectiva netamente nacionalista, católica y autoritaria de Unamuno y Ortega, y de sus repetidores falangistas, de Laín Entralgo a Maravall.

En la obra de Lloréns, la expulsión de los liberales españoles por el absolutismo borbónico, y muy en particular de José María Blanco White, se revelaba como el momento crucial de la desintegración terminal de la cultura española. Este liberalismo había sido, después de todo, la única fuerza intelectual que hubiera podido sacar a las culturas ibéricas del atraso y el subsiguiente aislamiento que acarrearón la decapitación eclesiástica del esclarecimiento y la revolución españoles. Castro planteaba el mismo dilema, pero lo hacía desde un horizonte histórico más amplio: lo que llamó renacimiento ibérico, el momento histórico culminante de la mística, la filosofía, las ciencias, la arquitectura y, no en último lugar, la poesía ibéricas de los siglos doce y trece, en una constelación definida por el predominio islámico y el apogeo de la cultura judía. En su obra señaló algo más: este legado espiritual ocultado y negado por el nacionalcatolicismo es radicalmente más moderno que los celebrados autores del llamado Siglo de Oro. Más aún: este renacimiento cultural ibérico fue una de las fuentes espirituales que originó el despertar de la cultura Europea de Dante a Goethe. Solo que en la península sus huellas habían sido casi totalmente borradas por el celo de la Inquisición.

Con eso cierro mi breve recorrido por tres momentos centrales de la cultura española: primero, su centro vacío, a partir del cual erigió su identidad imperial y nacional; en segundo lugar, su razón insuficiente, recortada por el dogmatismo eclesiástico, que precipitó esta identidad nacional por la pendiente de la intolerancia y la estupidez; y finalmente, su figura terminal: una decadencia que recorre todos los dominios de lo hispánico y lo ibérico, su imperio colonial y ex colonial incluidos, hasta el día de hoy.

Reflexión sobre el pasado quiere decir algo más que una labor historiográfica. Ciertamente, no descarta el quehacer del arqueólogo, pero comprende sobre todo un proceso vital y creativo de apropiación, integración y transformación en un sentido a la vez subjetivo y objetivo. Señalaré tres ejemplos. El mesianismo constituye un momento central de lo que rigurosamente habría que llamar Humanismo europeo. Sus raíces son judías y encuentran en la cábala hispánica, y en su libro fundamental, *El Zohar*. Este mesianismo, al que ciertamente la cristología cristiana tenía que oponerse como a su peor enemigo, y que quiero definir sumariamente como la aspiración espiritual a la restauración de una quebrada armonía del mundo y el cosmos, constituye un impulso fundamental en las expresiones más profundas de la historia cultural de Occidente. *Don Quijote de la Mancha*, y el concepto moderno de conciencia que nace con esta novela, es uno de estos hitos.

El segundo momento que quiero recordar aquí es la definición de espiritualidad. Acostumbramos a asociar esta palabra con el poder político, religioso y militar, y con el imperialismo occidental. Los fascismos han abanderado los espíritus de la nación o de la guerra, y el espíritu de la historia ha legitimado las atrocidades de su sangrienta marcha. Pero la raíz del concepto de espíritu es cosmológica y mística. Mesianismo se puede llamar a la voluntad de reparación de la realidad dañada en cuyo medio vivimos. Espíritu, en el sentido hebreo de la voz *ruah* y en el sentido del eros platónico del *Symposion* y del Eros bíblico del *Cantar de los Cantares* que recogieron Ibn 'Arabi o Leone Ebreo, es el principio vital opuesto al nihilismo cristiano y su sacralización sacrificial del poder.

Les comentaba al comenzar mi relato la privilegiada situación que me ofrecía Princeton para el desarrollo de este horizonte intelectual. Pero lo que hace privilegiada mi situación no es el vacío intelectual que atraviesa hoy el hispanismo norteamericano y la *intelligentsia* norteamericana posmodernista. Reside, más bien, en mi distanciamiento de esa doble realidad ibérica y norteamericana. Para los hispanistas de los Estados Unidos las cosas, en lo que respecta a los mundos culturales ibéricos en América y en la península, comienzan y acaban en el positivismo de los estudios culturales y en un principio formal de tolerancia frente a tradiciones artísticas e intelectuales reducidas a meros sistemas de representación. Las cosas terminan para ellos allí donde en realidad debieran comenzar: la crítica de la realidad ibérica como la condición para un proyecto intelectual transformador de alcance global.

2. Futuro sin pasado (4)

Algo me sorprendió cuando, en 1993, llegué a la Universidad de Princeton. Un reconocimiento que agradeceré siempre: el cuerpo de profesores que me invitó a aceptar una cátedra de lengua y literaturas hispánicas subrayaron que precisamente era mi posición crítica frente a la cultura española y el hispanismo lo que celebraban. Y en una ocasión, un decano de esa universidad me aclaró: «Nuestro prestigio mundial se basa en que nos apoyamos en espíritus libres y, por consiguiente, en la crítica».

Dos años más tarde asistí a una de las peores batallas campales que puedan imaginarse en un departamento universitario. La sección española, como sucede en todos los departamentos de lenguas del país, había incrementado exponencialmente el número de estudiantes, pero este tamaño sorprendentemente dilatado se contradecía con su marginalidad política e intelectual en el cerrado sistema jerárquico que define las humanidades en Norteamérica. A estas humanidades la coronaba la llamada literatura comparada, que ejercía un monopolio casi absoluto de lo que se entendía por teoría literaria. El departamento de inglés tenía la obvia importancia de una literatura nacional que al mismo tiempo era global. El francés fungía como representante incuestionado de la cultura europea continental, con una relativa condescendencia hacia Dante y Cervantes de todos modos. Y el alemán, pese a su centralidad filosófica, artística y literaria en la historia moderna, estaba enclaustrado en un mundo aparte como si se tratara de una lengua muerta. En cuanto a las literaturas hispánicas su condición de marginalidad la expresaba brutalmente un refrán que repetían muchos estudiantes y algunos profesores: estudiar español es muy conveniente para poder hablar con los jardineros y las criadas, que en la ciudad de Princeton son en su mayoría, efectivamente, descendientes de los mayas. Para culminar esa clase de conflictos, el director del departamento pronunció en un escogido momento: «Los estudiantes que tienen intereses especulativos estudian francés. Quienes tienen preocupaciones meramente pecuniarias se dedican al español».

En la práctica, esto significaba que las literaturas y culturas ibéricas debían contemplarse desde una perspectiva napoleónica, y las culturas y literaturas de América Latina desde la perspectiva hemisférica y su predominio norteamericano. —«Su libro es impecable desde el punto de vista científico —me espetó solemnemente una lectora de Princeton University Press—, pero usted utiliza una bibliografía exclusivamente hispánica, que nadie conoce. Los potenciales lectores de este libro serían los mismos que lo pueden leer en español». El libro en cuestión era *El continente vacío*, y la lección era clara y fulminante: incluso o precisamente la crítica del imperialismo español tenía y tiene que construirse desde la perspectiva hermenéutica que arroja el imperialismo anglosajón y el llamado poscolonialismo.

Princeton University me brindó una segunda ocasión inolvidable. Reunión especial de los profesores de español para plantear abiertamente los conflictos institucionales e intelectuales generados por un colonialismo departamental de acento francés. La decana nos escuchaba con un gesto somnoliento. De pronto interrumpió la conversación para pronunciar que la

vida era breve y no tenía tiempo que perder. Finalmente, con un gesto de visible fatiga, espetó: «El presidente me ha indicado que los problemas de ustedes son irrelevantes y que en ningún caso aceptará la autonomía de un departamento de español y portugués». Para celebrar aquella humillación nos reunimos en una cafetería. Y brindamos por nuestro inmediato éxodo. Al año siguiente, aquella sección luso-hispana del departamento de *Romance Languages and Literatures* prácticamente había desaparecido.

Desde mi conferencia de presentación en Princeton University, *Spanish Quartet*, pronunciada en 1992, hasta las *Ciento trece paradojas* que leí en New York University diez años más tarde a título de ruptura jocosa con el hispanismo norteamericano, puse en escena de la manera más obstinada uno y el mismo proyecto intelectual de reforma de la memoria ibera e iberoamericana, cuyas líneas fundamentales me había traído por todo equipaje a mi salida de España. En primer lugar planteaba el dilema de la identidad nacionalista de las culturas ibéricas. En las citadas paradojas lo formulaba conclusivamente con las siguientes palabras: «Es imposible hacer entender a hispanistas los significados del Primer Esclarecimiento Europeo a partir de la poesía, la mística, la filosofía y la arquitectura islámicas y judías de los siglos doce y trece, y su centralidad en la configuración de las culturas ibéricas y europeas. La identidad nacionalista y católica del hispanismo le vuelve cómplice de su destrucción». El caballo de batalla en torno al cual intenté articular este debate era la obra de Américo Castro y Juan Goytisolo.

El resultado de este primer intento fue un desastre. Era, efectivamente, una quimera llevar la discusión entre hispanistas norteamericanos más allá del multiculturalismo semiótico políticamente correcto, de un feminismo que ignoraba la crítica de la civilización patriarcal y de los irrelevantes comentarios intertextuales que hacen el grueso de una tediosa investigación reglamentaria. La revisión de la mirada hermenéutica sobre la historia cultural ibérica resultaba académicamente impensable también en los Estados Unidos. Si la *intelligentsia* de Madrid se había cerrado a la recepción de Castro más allá de algunos gestos gallardos porque ponía en tela de cuestión su techo intelectual nacionalcatólico, los hispanistas de New York University lo hacían meramente porque ponían en cuestión las rutinas más mezquinas de sus departamentos (5).

*

Mi segundo campo de batalla ha sido el análisis del proceso colonial de América. A este respecto, *El Continente vacío* resultaba, sin que me diera cuenta de ello, mucho más provocador en los campus norteamericanos, donde la identificación del colonialismo moderno y contemporáneo con las cruzadas de antaño es un no-lugar, que en los páramos españoles, donde poner de manifiesto el paradigma teológico del Imperio español y de su decadencia es simultáneamente sacrilegio y apostasía. Y si en Madrid no se conformaron hasta destruir la edición española de aquel libro, en Nueva York se contentaron con establecer un consenso de que tal reconstrucción del *continuum* teológico y epistemológico del imperialismo español

y anglosajón era irrelevante precisamente en el momento en que cristalizaba su expansión militar hacia los países islámicos. «Hablar de teología de la colonización en el panorama intelectual corporativamente definido por las guerras coloniales que han inaugurado el siglo veintiuno con misiles de uranio empobrecido y llamamientos de cruzadas contra el mal es paradójico» –había proclamado en las mencionadas *Ciento trece paradojas*.

Mi tercer frente era, con todo, el más amenazador para un *establishment* hispanista en cuya bandera ondeaba la ausencia de todo proyecto intelectual y pedagógico. Se trataba de la crítica del esclarecimiento. Una doble crítica en realidad, puesto que al mismo tiempo asumía la dialéctica del esclarecimiento y su desembocadura en los totalitarismos posmodernos bajo la doble dimensión del espectáculo y la razón instrumental, y, por otra parte, formulaba la crítica de un esclarecimiento inexistente que había arrojado a las culturas iberoamericanas por la pendiente del colonialismo poscolonial de los siglos diecinueve y veinte, y sus ostensibles atrocidades militares, y miserias políticas y sociales.

En mis años en la academia americana he podido observar a este respecto una verdadera aversión compulsiva a este tema. Sus razones son comprensibles. La *Dialektik der Aufklärung* de Horkheimer y Adorno no solamente significaba una crítica del fascismo como expresión última de la racionalidad instrumental y la industria cultural. Era también una crítica del totalitarismo como la consecuencia necesaria del neoliberalismo. Y de una concepción instrumental de razón de la que no están exentos los *Founding Fathers* de los Estados Unidos de Norteamérica. Por lo demás, las tesis centrales de la teoría crítica están inspiradas a partir del estado totalitario alemán y la industria cultural norteamericana a partes iguales. *The Eclipse of Reason* de Horkheimer puso de manifiesto este eje de un totalitarismo trasatlántico con una nitidez todavía mayor. Y para empeorar las cosas, intelectuales norteamericanos como Wright Mills y Lewis Mumford no han dejado de subrayar esta misma continuidad trasatlántica de las megamáquinas totalitarias. Eso es lo que hace a esta crítica del esclarecimiento un tema políticamente escabroso en la adormecida vida intelectual de la academia norteamericana. El *postmodern* zanjó de todos modos la cuestión con resuelta irresponsabilidad hermenéutica condenando el esclarecimiento como *grand récit* y manteniendo intactas sus consecuencias institucionales: un nuevo sistema de dominación electrónica global.

Sin embargo, y para poner las cosas más difíciles, yo no solamente desacataba el prejuicio número uno de la academia corporativa norteamericana: el eclipse posmodernista de la teoría crítica de Adorno a Mumford. Ahora ampliaba además esta dialéctica del esclarecimiento al proceso colonial mismo. Más exactamente: señalaba el doble proceso de una destrucción clerical del esclarecimiento en la península Ibérica y en América Latina y, con ella, de las reformas sociales republicanas en los mundos luso-hispánicos, como aquel proceso que generó las condiciones políticas y sociales idóneas de una modernización colonizada de las naciones latinoamericanas. Era poner de manifiesto el atraso y la corrupción del poder colonial hispano-católico como la condición de su dependencia militar, política e intelectual del

nuevo colonialismo hemisférico de los Estados Unidos y de la Doctrina Monroe como su fundamental expresión estratégica.

Con este elemental paso introducía, asimismo, un incómodo dilema en la «dialéctica del esclarecimiento» y la teoría crítica formuladas por Adorno y Horkheimer. Un dilema totalmente ignorado por estos intelectuales: el colonialismo en la edad poscolonial. No solo la racionalidad instrumental y la industrialización y comodificación de la cultura significan, desde esta perspectiva, la entrada en una nueva era totalitaria, como señalaban Adorno y Horkheimer en 1947. Además, la consecuencia última de esta regresión totalitaria inherente a la racionalidad instrumental ha sido la destitución y el enmudecimiento de los discursos emancipadores de un concepto de esclarecimiento formulado desde Bolívar y Martí hasta Mariátegui, Oswald de Andrade y Roa Bastos. La doble obliteración de la crítica de la razón instrumental y la crítica del colonialismo poscolonial allanaba el campo latinoamericano para su subordinación hemisférica a los *gadgets* de la industria cultural global y de la academia corporativa. Lo hacía bajo el santo y seña de la reducción de la literatura a ficción, del arte a *entertainment* y de la reflexión filosófica a los *cultural studies* y sus rituales vacíos de la diferencia y la subalternidad, la reformulación del derecho de gentes colonial bajo las retóricas de los *human rights* y las diversificadas estrategias de representación políticamente correcta.

*

Con la mirada puesta en este panorama claroscuro introduce la única obra literaria del mundo hispánico del siglo diecinueve dotada de una envergadura intelectual rigurosa. Una obra estratégicamente ubicada entre las categorías filosóficas de un esclarecimiento ibérico decapitado, y las frustradas revoluciones independentistas de la América hispánica: José María Blanco White. Como ya he comentado mil veces, su obra ha sido y seguirá siendo ignorada por la inteligencia oficial española, tanto la que se proclama nacionalcatólica, como la de su sombra neoliberal, porque su reconocimiento pondría de manifiesto por sí solo uno de los agujeros negros más formidables de su historia cultural: el que atañe a la imposibilidad de una reforma social e intelectual secular moderna. Pero, además, Blanco fue, junto con Alexander von Humboldt, y con un espíritu afín, uno de los escasos intelectuales europeos que adoptaron una posición solidaria con respecto al proceso político e intelectual de las independencias latinoamericanas, algo que la ciudad letrada hispánica e hispanoamericana no pueden admitir. En esta medida su obra tiene todavía mayor importancia frente al neocolonialismo global, y sus paisajes de corrupción política y desintegración social en el día de hoy.

En mi provocativa presentación de las *Ciento Trece Paradojas* en Nueva York resumí el significado de la obra de Blanco White bajo los siguientes cinco trazos: «Es el testimonio del vaciamiento religioso, filosófico, étnico y cultural subsiguiente a la cruzada nacionalcatólica contra el mal. Puso de manifiesto la falta de reformas religiosas que le sucedió. En tercer lugar delató la ausencia de una tradición humanista y esclarecida en las culturas hispánicas. En consecuencia señaló el fracaso de todas sus revoluciones e independencias en el mundo

ibérico e iberoamericano. Quinto: definió la decadencia hispánica. Por eso su obra ha sido tan ninguneada por el hispanismo fundamentalista como por el subalterno».

La reacción de los hispanistas norteamericanos al desafío que había puesto en escena en sendos congresos que organicé en Nueva York, Madrid y Londres sobre Blanco White en 2001 fue algo más que mezquina. A mediados de siglo, intelectuales del exilio español como Vicente Lloréns y Juan Goytisolo habían percibido claramente en la figura de Blanco una conciencia intelectual única en la tradición española moderna y, al mismo tiempo, la crítica original a una «ciudad letrada» tanto metropolitana como colonial, es decir, a la concepción del intelectual como clerical corporativo. Y en la atormentada autobiografía de Blanco White ambos intelectuales vieron su propia condición marginada por la tradición de estupidez e intolerancia que ha representado y representa el nacionalcatolicismo español. Pero mis colegas norteamericanos no han sabido hacer otra cosa que reformular la misma condena del nacionalcatolicismo, pero ahora en nombre de un puritanismo feminista y la llamada subalternidad. La oscura vida sexual de Blanco, su insidioso papel de confesor de novicias y, profanación de profanaciones, un hijo ilegítimo, le condenaban al mismo infierno en el que había sido enterrado por los inquisidores españoles del siglo diecinueve, con Menéndez Pelayo a su cabeza. Otros hispanistas redujeron las dimensiones de su obra al horizonte esclerótico de un defensor de derechos humanos o la recortaron de acuerdo a irrelevantes clasificaciones ortopédicas de género autobiográfico (6).

*

Tengo que confesar que todas esas andanzas en torno a Castro, Llorens y Goytisolo, en torno a la herencia cultural de judíos y musulmanes ibéricos, y a las carencias del esclarecimiento ibérico y las independencias latinoamericanas me dejaron mal parado. Ciertamente que había escapado con éxito del clima de vulgaridad e intolerancia que distinguen a los ambientes académicos y editoriales de Madrid. Había percibido a tiempo en sus jóvenes *movidas* posmodernas la misma actitud que Castro o Goytisolo ya habían denunciado en el viejo Movimiento nacionalcatólico. El inmovilismo de este último frente a un pasado que siempre han pretendido monumentalizar bajo las categorías de una religión nacional de la España eterna, y el obstinado rechazo de todos aquellos legados del pasado que no se subsumían a las tradiciones y retóricas de un imperialismo español devenido esperpéntico los había cegado. Y la nueva generación de la Movida, que sucedió a la generación de falangistas como Laín Entralgo o Aranguren, carecía de la voluntad intelectual, de la imaginación crítica y de la erudición necesaria para abrir las compuertas de la memoria enquistada de la península Ibérica.

Pero en el paisaje intelectual de la academia norteamericana las cosas ni parecían, ni eran diferentes. Para sus hispanistas, el pasado de las culturas ibéricas no entrañaba la posibilidad de un proyecto cultural, ni constituía la puerta a un futuro abierto, autoconsciente y dinámico, porque desde su perspectiva institucional poshistórica cualquier proyecto intelectual y artístico reformador era, es y será superfluo. La crítica y reconfiguración hermenéutica del pasado

en ningún caso puede entrañar la creación de un futuro, porque el *script* del futuro está definido en otra parte. Lo constituyen las agencias militares y financieras globales, y sus altas burocracias estatales y paraestatales.

El pasado no solo no es el lugar de reflexión filosófica, sociológica o estética del futuro. Sigue siendo para el mundo contemporáneo lo que ya era para la teología política de los apóstoles cristianos o para la epistemología de Francis Bacon: algo que tiene que ser suprimido y superado. Es un pasado sin futuro. Y este pasado carece de futuro porque el futuro que construye la civilización global no tiene ni puede tener pasado. Sobre sus cenizas se levantan los modelos abstractos de una sociedad civil virtual, un concepto políticamente volátil de derechos humanos, la conversión de los actores comunitarios en sujetos subalternos tan aleatorios como las almas sustanciales de los súbditos coloniales en su edad clásica, y los hibridismos, mestizajes, transculturaciones y transacciones semióticas del *script* multiculturalista postmoderno.

Ambas perspectivas, la de un pasado al que se le niega teológica y teleológicamente la capacidad de desarrollarse creadoramente, y la de un futuro vacío de memorias son las dos caras complementarias de uno y el mismo proceso civilizatorio. Ambas negaciones, la del pasado y del futuro, se remontan a un concepto redencionista de historia que, bajo sus formas sacramentales, lo mismo que bajo sus legitimaciones seculares, ha entrañado uno y el mismo proceso civilizador. Un proceso definido por la anihilación de memorias y formas de vida, y de aquellos dioses y cosmologías que en todas las culturas humanas habían preservado los ritmos y los ciclos vitales del ser. La paralización del pasado y la substracción de toda dimensión de futuro en este pasado se remontan al origen y fundamento teológico de una dominación universal que dio comienzo bajo el signo de la Cruz y continuó su mismo rumbo bajo la secularización de su principio de trascendencia. Es la premisa teológica y teleológica de un tiempo histórico lineal fundado en el sacrificio y la negación del ser, y en la promesa de su restauración en un futuro virtual. Un futuro sin pasado.

En la rutina académica esta negación del pasado se traduce en una infinidad de trivialidades. La primera y más significativa es la eliminación teórica de la obra literaria y la obra de arte en su realidad individualizada, ontológicamente autónoma y al mismo tiempo inserta en una red de proyectos intelectuales, emociones personales y luchas existenciales. Esta eliminación se ha llevado a cabo hasta la reducción completa de la literatura, el ensayo y el arte a textualidades y semiotextos puros, una transubstanciación que los clérigos posestructuralistas han llevado a la práctica con el mismo entusiasmo que sus antecesores misioneros pusieron en la hibridización de los antiguos dioses precoloniales con los santos eclesiásticos. El posmodernismo de fin de siglo había abanderado con este propósito su cruzada antiestética con el gesto carismático de una verdadera emancipación anarquista. En particular había que borrar toda huella mitológica y metafísica de la obra de arte y de la escritura literaria. Era necesario transubstanciar los subsiguientes objetos pospoéticos y posartísticos en semiologías textuales, y en redes y sistemas intertextuales. El significado ontológico de la creación poética debía

transferirse a las normas sociológicas y las claves instrumentales del *creative writing*. Esta disolución antiestética de la experiencia y la reflexión se ha traducido, asimismo, en una inacabable letanía de significantes sin significado: sujetos subalternos de identidades industrialmente performatizadas, una sociedad civil uniformada bajo las semióticas homologadas a partir de las estrategias de identidad y diferencia vacantes desde el punto de vista de cualquier determinación comunitaria, literaria o política, la estandarización y trivialización de los lenguajes políticamente correctos, la instrumentalización de la enseñanza de las humanidades a las funciones de reproducción lingüística, el vaciamiento intelectual de la academia y la coerción de la libertad como última coartada.

*

No es posible comprender ninguna de las grandes obras de la música, la arquitectura, la literatura o el arte modernos a partir de estas condiciones institucionales de las humanidades poshumanistas. No es posible interpretar una obra literaria y artística cuando se obliteran institucionalmente sus vínculos con las memorias, los lazos y experiencias socialmente compartidos, y con los sueños, proyectos y angustias individuales o comunitarios a los que dan expresión. No es posible descifrar una obra de arte allí donde se eliminan semióticamente sus fundamentos emocionales y mitológicos, y donde se suprime su dimensión espiritual.

Hijo de hombre, de Augusto Roa Bastos, por mencionar a título de conclusión una obra literaria que revela centralmente el colapso de las culturas hispánicas en América, es una novela histórica. Es una reflexión literaria sobre la colonización cristiana de América y el poder de los jesuitas. Es también una reflexión sobre la independencia colonial y las guerras neocoloniales que atravesaron los países de América del Sur a lo largo de los dos últimos siglos. Y es el testimonio intelectual de un orden político despótico, corrupto y criminal. Por consiguiente, esta novela no es inteligible como obra estética, ni como proyecto intelectual más que a partir de una comprensión de los significados lingüísticos, religiosos y cosmológicos de la colonización y el genocidio coloniales, de las ambigüedades poscoloniales, y de la brutalidad que ha atravesado la recolonización de Paraguay, considerado no solamente como individualidad nacional, sino también como microcosmos de las venas abiertas de América Latina bajo siempre renovados imperialismos. Eso no quiere decir que esta obra literaria sea un texto cultural o un documento político. Lo cultural, lo social y lo político es apenas el marco de referencia que explica la dimensión espiritual de toda auténtica obra de arte.

El *Hijo de hombre* es un testimonio social y una novela política sobre el colonialismo poscolonial. Y es también una reflexión sobre el mesianismo cristiano frente a una experiencia extrema de opresión y degradación humanas cumplidas en el nombre del «Hijo de Dios». «Su sangre había caído inútilmente sobre sus cabezas sin redimirlos, puesto que las cosas solo habían cambiado para empeorar», se dice lapidariamente en un pasaje central de esta novela. Toda ella es una meditación herética sobre la falsedad del mito cristiano de la redención y sus metáforas y metástasis seculares. Roa Bastos lo hace, además, a partir del relato poético

de una serie de destinos infrahumanos, ex humanos y deshumanizados, y de los paisajes históricos de la devastación y muerte impuestos por el colonialismo corporativo e industrial.

Pero *Hijo de hombre* es algo más. Esta novela es la expresión poética de un humanismo anticristiano rescatado de la espiritualidad guaraní. Es un monumento del mesianismo humanizado del «hijo del hombre». Roa Bastos explora, además, los límites de la expresión poética precisamente como última posibilidad de redimir a una humanidad engañada, degradada y extraviada en nombre de la trascendencia sacrificial de la cruz y sus sucedáneos, ya se llamen la patria o el progreso. Bajo la figura de sus propios relatos de una naturaleza y una humanidad mágicos, bajo su descripción del sentido espiritual de la música popular y bajo la presencia dominante en toda la novela de Gaspar Mora, el artista que talló al «hijo del hombre» en la Cruz de Itapé, Roa Bastos explora el objetivo último de la obra de arte como restauración de un sentido humano en el mundo. La radicalidad de su empresa artística se mide, no obstante, por su fracaso, estilizado bajo la figura del narrador de su novela, que se suicida al alcanzar su visión máxima de desesperanza.

No solo menciono esta obra literaria a título de ejemplo de lo que la semiologización y sociologización de la crítica literaria deja fuera de sus campos vigilados. *Hijo de hombre* señala, al mismo tiempo, un límite objetivo que no es textual, ni atañe a la microinteligencia de los expertos, sino a nuestra realidad terminal, nuestra crisis histórica y nuestra deriva existencial. Roa Bastos o João Guimarães Rosa, Juan Rulfo y José María Arguedas son intelectuales que han puesto claramente de manifiesto una situación límite, tanto desde un punto de vista social y político, como religioso y mitológico, y no en último lugar intelectual. Ello significa una apertura espiritual al diálogo y una voluntad de reforma y creación de lo nuevo, a la que la universidad intelectualmente vacía de nuestro tiempo no es capaz de dar espacio.

Por eso puse fin a mi aventura hispanística con una narración: «Europa, una fábula», leída en Berlín en invierno de 2005. Este relato era la reformulación de un proyecto de investigación sobre Leone Ebreo para el que me habían negado una beca en aquella ciudad, en la que quería exiliarme de mi exilio de Nueva York. Era un relato de una Europa recorrida por el misticismo sufí de Ibn 'Arabi, el racionalismo islámico de Ibn Rushd (Averroes) y la cabala judía de Leone Ebreo. La Europa que dio nacimiento a las cosmologías heréticas de Bruno y de Kepler, la Europa de la *Aufklärung* representada por Herder o Lessing... Pero era la misma Europa dominada por la Inquisición y su prolongado proyecto totalitario. No en último lugar la Europa de interminables exilios. Era también el anuncio de nuevos caminos.

NOTAS

(1) Conferencia pronunciada en la Fundación Casa Medina Sidonia, Sanlúcar, el 21 de junio de 2007, bajo la honorable presidencia de Isabel Álvarez de Toledo, Duquesa de Medina Sidonia.

(2) E. SUBIRATS (2003). «La ilustración tachada» en *Memoria y Exilio*. Madrid: Editorial Losada.

- (3) E. SUBIRATS (1981). *La ilustración insuficiente*. Madrid: Taurus Ediciones. E. SUBIRATS (1994-1ª ed.) *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik; México: Siglo XXI. Tercera edición aumentada en Cali, Cartagena: Universidad de Cartagena; Universidad de Cali, 2011. E. SUBIRATS (2003). *Memoria y exilio*. Madrid: Editorial Losada. Edición aumentada: *Pensar el pasado. Transformar el presente*. Barcelona: Anthropos, 2014.
- (4) E. SUBIRATS, «El pasado del futuro» en *Recordar y olvidar: Memoria histórica e identidad nacional*. Madrid: Instituto de Filosofía, Goethe Institut, el 21 de octubre de 1999; y en *Quince años entre bárbaros*. México D.F.: UNAM, el 8 de octubre de 2013.
- (5) J. GOYTISOLO, M. R. MENOCAL, F. PETERS, CH. BRITT, etc. y E. SUBIRATS (comp.) (2003). *Américo Castro y la revisión de la memoria. El Islam en España*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- (6) J. GOYTISOLO, L. MANN, S. DITTBERNER, S. KIRKPATRICK, M. MURPHY, etc. y E. SUBIRATS (comp.) (2005). *José María Blanco White. Modernidad y exilio en la cultura española*. Barcelona: Anthropos.

ENTREVISTA





Eduard Miralles, Eduard Delgado y Alfons Martinell en la cena de clausura del Seminario 40 del CERC.
Lugar: Centre Cívic l'Artesà del barri de Gràcia, en Barcelona

UNA CONVERSACIÓN CON ALFONS MARTINELL

Eduard Miralles i Ventimilla

Tercer viernes de agosto al mediodía, con una lluvia más otoñal que veraniega en la sede de la Fundació Interarts en Barcelona, donde espero a Alfons Martinell (está llegando en transporte público desde Banyoles, lugar donde reside, y el mal tiempo le obliga a ser impuntual) para llevar a cabo este diálogo. La excusa del encuentro es que acaba de jubilarse como profesor en la Universidad de Girona, circunstancia que para los responsables de Periférica constituye no sólo una buena noticia por haber llegado a puerto sin perecer en el intento y en perfectas condiciones de salud mental y física, sino también un indicador de normalidad en un sector, el de la cultura, que por ser reciente tiene todavía muy pocos pensionistas. Mientras le espero pienso también que Alfons cuenta con una larga trayectoria de precursor (muy joven fue maestro, padre de familia, abuelo...) y que su retiro en el fondo no es sino una precocidad más. Pienso también en un montón de momentos compartidos, lo que quizás convierte esta entrevista en un falso diálogo para el que probablemente yo no sea el mejor situado...

LAS SIETE VIDAS DEL DR. MARTINELL

Alfons Martinell Sempere (Barcelona, 1948) fue el menor de los seis hijos de don Trifó Martinell i Campmany, propietario de una de aquellas academias privadas características de la Barcelona de los años cincuenta. Como don Trifó no tenía título oficial de magisterio (aunque, según reza su esquila mortuoria del 23 de marzo del 1972, era «mestre de vocació i de dedicació total», así, en catalán), empujó a alguno de sus hijos a sacárselo para garantizar la continuidad del negocio familiar: «Yo fui de la última promoción del Plan 50 de formación de maestros, una iniciativa destinada a paliar la falta de maestros en España. Entramos en la escuela normal para estudiar magisterio a la edad de 14-15 años, al acabar el bachillerato elemental, y éramos maestros en 3 años. Dada la situación socioeconómica en aquella época, algunos de mis hermanos mayores no pudieron estudiar, y yo mismo trabajé mientras estudiaba en el grupo nocturno. Siempre me interesó la educación. También me impliqué en el escoltisme (movimiento scout) y en las iniciativas de tiempo libre, por lo que la educación no me era indiferente».

Alfons, tu empezaste como maestro, pero a lo largo de tu trayectoria has sido otras muchas cosas: educador, animador, gestor cultural, académico, político, cooperante... ¿Entre todas estas etiquetas hay alguna con la que te sientas más cómodo que con las demás?

Algo que ha inspirado toda mi trayectoria ha sido entender la educación en un sentido muy amplio, lo que yo aprendí casi clandestinamente del concepto de educación proviene de los tiempos de la Mancomunitat y la República, aquella educación integral que incluía a la cultura y el ocio. La carrera en la escuela normal fue horrible. El Plan 50 era un plan ideológico. La psicología era una materia prohibida, estudiábamos filosofía. Recuerdo a un profesor, un religioso, que nos decía que fuéramos a la biblioteca y que en segunda línea, tras los libros de filosofía, encontraríamos ocultos los de psicología evolutiva. Durante un mes recibíamos instrucción paramilitar en la Falange. Aprendíamos caligrafía. Puedo decir que mi educación fue pésima [en otras ocasiones le he oído lamentarse de lo mal que le enseñaron a expresarse por escrito]. Tanto en la escuela normal como en el instituto, fue horrible.

¿Crees que estos déficits se compensaban mediante tus prácticas en otros ámbitos, como el escoltisme o el tiempo libre?

Sin duda. Mi escuela social fue el movimiento del escoltisme de la iglesia y organizaciones pedagógicas como Rosa Sensat, a mediados de los años sesenta. Mi concepto de la educación no es escolar, yo fui maestro de escuela durante muy pocos años, sino de educación en el tiempo libre. Para nosotros, y estoy hablando de Eduard Delgado, Joaquim Franch, Roser Batllori, Lluís Tarín... que coincidimos en la Escola de l'Esplai, aunque no conocíamos todavía a Paulo Freire, la educación era el camino de la liberación. Una herramienta revolucionaria. Ser educador era ser un militante del cambio. En la educación encontrábamos la base conceptual, el hilo conductor de una acción política y de una acción de cambio social. Esta era nuestra militancia política. Teníamos contactos con algunas organizaciones como el PSUC, ciertos sectores anarquistas clandestinos muy poco organizados, con aquella expresión del anarquismo que se da a través de la contracultura y el mayo del 68, no tanto como una revolución política sino de conceptos como la libertad, la creatividad... que hoy en día siguen siendo vigentes. Todo aquello del prohibido prohibir, tan cercano a los movimientos sociales de ahora. Nuestra militancia no pasó por la política convencional, sino por considerar la educación como una herramienta política.

En un segundo momento de tu trayectoria, coincidiendo con los primeros años del post-franquismo y de la transición, te incorporas a un proyecto que también es educativo pero que posee una indiscutible dimensión social: la desinstitucionalización de los menores recluidos en asilos e internados.

Paso el curso 72-73 en la escuela Lavínia, una escuela de clase media-alta, haciendo de maestro progre, pero no me encuentro del todo a gusto. Y en el año 1973 tengo conocimiento de la existencia de un centro de protección de menores en Lliçà de Vall, la colonia Santa María del Vallès, una finca agrícola de 75 hectáreas con 60 niños viviendo en su interior, propiedad de la Obra Tutelar Agraria fundada en su día por Ramon Albó, antiguo presidente del Tribunal Tutelar de Menores. El lugar me hizo pensar en el Poema Pedagógico de Makarenko. Les faltaba un maestro, me presenté, y con Teresa y mi hijo nos fuimos a vivir a la colonia. En

esta institución desarrollamos todo un programa educativo, comunitario y de inserción laboral. Aunque seguía vinculado a los movimientos de tiempo libre, allí dentro hicimos una pequeña revolución, poniendo en práctica con niños con problemas sociales muy graves muchas de las teorías sobre la escuela abierta en las que creíamos. La situación de los centros de menores en aquellos años, entre 1975 y 1977, era muy deprimente y se generó un movimiento de denuncia muy importante, que comienza por el centro de Wad-Ras y la residencia Albada, entre otros. En connivencia con la prensa de la época los educadores empezamos a denunciar hechos como la existencia de celdas de castigo en lugares de Protección de Menores como Wad-Ras. A partir del año 1976 los educadores vamos siendo despedidos, entre juicios y situaciones conflictivas, y en ese mismo momento entramos a trabajar en el Ayuntamiento de Barcelona, siendo alcalde Josep M^a Socías Humbert. El Ayuntamiento de Barcelona tenía tres internados, dos en la Zona Franca, uno de niños y otro de niñas, y el de la Ciudad de los Muchachos en l'Arrabassada, con casi 600 niños. Allí se inicia un movimiento dirigido por la Asociación de Vecinos de la Zona Franca, con Basilio González y M^a. Teresa Codina al frente, sobre la necesidad de abrir aquellos asilos, y el alcalde nos escucha. Entonces formamos un equipo desde el Centre de Formació d'Educadors Especialitzats de Barcelona que desmonta los asilos y se crean los colectivos infantiles (comunidades de vida) en distintos barrios de la ciudad.

Algún día, tanto en Barcelona como en otras ciudades españolas, habrá que explicar cómo fueron aquellos extraños años entre la muerte de Franco y las primeras elecciones municipales democráticas, durante los cuales algunos alcaldes carismáticos acometen reformas sociales, urbanísticas e incluso culturales difíciles de creer hoy en día...

Socías Humbert fue un alcalde de una talla política impresionante y se la jugó pactando con los movimientos sociales de la ciudad, aún a sabiendas de que el aparato político municipal era todavía el del franquismo. Y ahí es donde comenzamos a trabajar como educadores sociales. Pero para mí todo formaba parte de lo mismo: la educación en el tiempo libre, la educación social... Se trataba de una educación abierta, superadora de la educación escolar, que conecta con la *scuola a tempo pieno* de los ayuntamientos del norte de Italia, con el cambio en ciudades como las de Reggio Emilia, Turín, Bolonia... Estábamos en aquel movimiento y es entonces cuando empezamos a conectar con Europa, con movimientos como el de la animación sociocultural, de raíz franco-belga, y ese cúmulo de ensayos deriva en movimientos como el de la gestión cultural, tal como nosotros la entendimos, que no era la gestión de los equipamientos e instituciones culturales, sino la gestión de la vida cultural.

¿En qué momento se produce un nuevo cambio de vida, de trabajo y de ciudad, y te incorporas a construir el área de cultura y educación del Ayuntamiento de Girona, empujando una nueva etapa personal y profesional?

En 1979, cuando llevaba ya tres años trabajando en el Ayuntamiento de Barcelona con el tema de los colectivos infantiles, me traslado a vivir a Girona como consecuencia de una de-

cisión personal de tipo familiar. Teresa y yo teníamos dos hijos, eran pequeños, y no nos gustaba que se educaran en una gran ciudad. Aunque soy barcelonés, siempre había querido vivir en el campo. Queríamos vivir de otra forma y un año antes de que los colectivos infantiles entren en crisis nos trasladamos primero a Crespà y luego a Banyotes. Pero insisto que la decisión fue por razones personales. Al llegar a Girona hice algunos trabajos en el campo de la marginación social, pero a finales del 1979 o comienzos del 1980 entro en contacto con el Ayuntamiento de Girona (las primeras elecciones municipales democráticas habían sido en abril del 1979). Había un teniente de alcalde de educación y cultura, Antoni Domènech, que provenía del movimiento de renovación pedagógica, con el que tenía una afinidad de principios, y me pide que le ayude a organizar el área. Empecé de manera provisional, después tuve un contrato de 20 horas, y así me involucro progresivamente, llegando a trabajar allí durante 13 años, hasta el 1992. En Girona vuelven a plantearse temas como el de la educación abierta, la necesidad de romper el muro del asilo o la escuela, abrir la escuela a la ciudad, poner la ciudad al servicio de la escuela... lo que más tarde se conocerá como ciudad educadora. Trabajar sobre la ciudad como un todo supone cuestionar la noción de departamentalidad y ensayar iniciativas transversales. Yo me ocupaba de temas de juventud, educación, cultura... y entendimos que si las instituciones culturales, por ejemplo, no cuentan con un servicio pedagógico, difícilmente podrán asumir el mandato de abrirse a la ciudad. También empezamos a abordar temas como la fiesta y su relación con el espacio público como expresión de la democracia, buscando su sentido educativo, y caemos en la cuenta de que nadie se preocupa de la gestión de la cultura. Existen museos, bibliotecas, etc., pero sin un proyecto global, y es entonces cuando emprendemos el proyecto de educación y cultura. Mi plaza de funcionario en el ayuntamiento será de técnico superior de administración especial en educación y cultura. Por otra parte, comenzamos a ver que la educación en el tiempo libre o la animación sociocultural dan mucho de sí, pero que también es necesario que alguien se ocupe de los asuntos de cultura.

Mi recuerdo del equipo inicial del Ayuntamiento de Girona, con Joaquim Franch, Rosa M^a Picamal, Pere Madrenys, Antoni Domènech, contigo, es un poco el de un *dream team*. ¿Crees que fue un buen equipo?

Cuando empezamos yo estaba solo. Pero fuimos incorporando gente de manera progresiva. Yo tenía una fuerte amistad con Joaquim Franch, que trabajaba en el Área de Juventud del Ayuntamiento de Barcelona, dirigiendo el Institut Municipal d'Animació i Esplai (IMAE) con Enric Truñó como concejal. Con Quim nos conocíamos desde los tiempos de la Escola de l'Esplai. En nuestras conversaciones solía decir que Barcelona era demasiado grande para poder hacer ciertas cosas. Quim, que tenía una gran visión, mucha capacidad e inteligencia, vio que en Girona las cosas se podían tener bajo control y que era mucho más fácil, por dimensión, trabajar a caballo de juventud, educación y cultura. Y ni corto ni perezoso en el año 1981 se ofrece para trabajar en el Ayuntamiento de Girona. Anima a su familia y se traslada a vivir aquí. Los del Área de Juventud de Barcelona se enfadan porque los abandona. Y en Girona creamos aquel equipo que lo llevaba todo entre todos, con un planteamiento integral,

y lo cierto es que trabajamos mucho y conseguimos grandes cambios, en la institución y en la ciudad. Fue un momento muy positivo y muy creativo, con una enorme visión sobre las circunstancias. Para Quim, Girona era lo que hoy denominaríamos un laboratorio, con un gran apoyo político y la capacidad de controlar múltiples variables. Fueron unos años magníficos, doce años de continuidad técnica y política, lo que te permite consolidar iniciativas, algunas de las cuales todavía siguen en pie. La ciudad estaba haciendo un cambio importante, con una política municipal constante, y los resultados de la transformación bajo la dirección del alcalde Joaquim Nadal son evidentes. (Joaquim Franch muere súbitamente en julio de 1987). Defendíamos, por ejemplo, que la educación primaria pasara a ser una competencia municipal, porque la considerábamos una competencia básica. Y aquí hubo una reacción en contra, especialmente por parte de una Generalitat recién constituida y muy celosa de sus competencias como gobierno, pero también por parte del PSC y otros partidos.

Trasladémonos a otra dimensión de tu trayectoria, tu interés y dedicación por la formación de animadores socioculturales y gestores culturales, desde una percepción constante a lo largo de tu quehacer basada en la consideración de la relación entre ambas disciplinas no desde el enfrentamiento, como han pretendido algunos, sino desde la complementariedad...

Nosotros habíamos construido un referente basado en la concepción de la educación como la realización de todas las potencialidades desde la máxima autonomía. Algo que procedía de las teorías humanísticas de Freinet, Carl Rogers, etc., y el desarrollo dinámico de la personalidad. Aunque en aquel tiempo lo ignorábamos, esta concepción estaba fuertemente vinculada a la cuestión de los derechos fundamentales, así como al principio del derecho a escoger libremente aquello que queremos ser, hacer, etc., para lo que no basta la educación escolar, sino que también se precisa la educación informal, la no formal, la educación especial cuando alguien tiene dificultades y, en definitiva, la educación cultural, es decir, la formación en los distintos códigos y lenguajes necesarios para la supervivencia en sociedad. Quim Franch hizo un trabajo, hoy día extraviado, cuando la famosa editorial Casals elabora los primeros manuales escolares, incorporando unas fichas de lectura de la imagen en los libros de lengua. En el fondo, estábamos afirmando la coexistencia de otros lenguajes junto al lenguaje oral, lo que nos llevó a hablar del arte y de otras disciplinas... Nuestra convicción residía, por otra parte, en la formación como motor de cambio. Lo que aprendíamos en Girona en un momento dado, al cabo de pocas semanas lo estábamos explicando a la gente de otros lugares, en forma de seminarios, talleres o encuentros. En el fondo, nos dedicábamos a la transferencia de la propia práctica a otra gente que estaba empezando. La única diferencia es que nosotros llevábamos algo de ventaja, por el hecho de ser de un lugar pequeño, donde era posible trabajar como en un laboratorio, así como la ventaja de haber empezado algo antes. De este modo fuimos generando una forma de réplica, no de un modelo inmutable, sino con una fuerte conciencia crítica, de una idea de ciudad y de una manera de actuar, sin el fraccionamiento existente en otras ciudades, como en Barcelona, en buena medida debido a la cohabitación de dos ideas, la del PSUC y la del PSC, al frente de unas mismas políticas. En

España, por ejemplo, el modelo de muchos ayuntamientos gobernados por la izquierda fue el modelo de las Universidades Populares, de raíz netamente educativa, basado en la noción de educación permanente de los trabajadores trasladada desde las socialdemocracias centroeuropeas. Una tradición que no se instaura en Cataluña, entre otras cosas porque cuando Eduard Delgado es invitado a diseñar el modelo de los centros cívicos en Barcelona incorpora otra tradición, de matriz anglosajona, mucho más orientada hacia el diálogo entre las artes y la comunidad, y no en la educación de la clase trabajadora. De ahí que en Cataluña no hayan existido nunca Universidades Populares, también como consecuencia de la tradición asociativa catalana y de una manera de concebir el tiempo libre que en otros lugares era inexistente: en Cataluña el escoltisme era muy fuerte y tenía un enorme compromiso con el país, con lo social, etc. Yo, por ejemplo, supe lo que era un sindicato, o un partido político, en una agrupación escolta en los bajos de una parroquia. Se trataba de unos movimientos que hacían posible la socialización. Si entrabas en tales movimientos tenías una información que no tenías si no entrabas. El caso es que en aquel momento, con Quim, Eduard y compañía, hacíamos dos cosas a un tiempo: como en las escuelas de negocios, gestionábamos y formábamos. Nuestro modelo, en aquel momento histórico, era el de la gente que posee una práctica y se dedica a dar clases a otros que no tienen experiencia. Un modelo de eficacia contrastada. El discurso de la gestión cultural surge de un planteamiento: políticamente, la animación sociocultural era un movimiento de liberación, un movimiento social. La animación sociocultural, importada desde Francia, nos llega aquí como un movimiento pensado para movilizar a la ciudadanía, las asociaciones de vecinos, los jóvenes... Pero a partir de 1980 dejamos de ser activistas y aceptamos el encargo de trabajar desde una administración y una institucionalidad pública. Cuando nos contrataba un ayuntamiento podíamos incurrir en la contradicción de estar gestionando algo público con un código de la sociedad civil. Algo que es posible que vuelva a suceder si ciertos movimientos sociales de hoy en día llegan a asumir determinadas responsabilidades institucionales. Podríamos decir que, en cierto modo, nosotros usurpamos el lenguaje de la sociedad civil para utilizarlo en la administración, pero aquello no funcionaba.

Vimos también que, especialmente en ciudades como Barcelona, para llevar a cabo la gestión de iniciativas educativas y culturales, se necesitaban profesionales, y no militantes. O en el mejor de los casos profesionales procedentes de la militancia. Según la tesis doctoral de Pilar Casas, a lo largo de los años ochenta en España se crearon 10.000 lugares de trabajo en el sector público relacionados con estos temas.

Nosotros teníamos un encargo por parte de la institución que no estaba definido. Parte de nuestro trabajo era definirlo nosotros mismos, sin un marco de referencia formalizado. Entonces surge un problema, y es que ni la educación en el tiempo libre ni la animación sociocultural sirven para esta nueva tarea que nacía. Una circunstancia que se evidencia en el diseño del primer programa de gran formato, de tres años y mil horas, para la formación de animadores socioculturales que Quim y yo diseñamos para el IMAE de Barcelona, siendo ya Toni Puig su director. Franch había estudiado en ESADE antes de estudiar pedagogía, y cuando elaboramos el programa y detectamos cuáles eran las competencias necesarias para

aquellos profesionales caemos en la cuenta que necesitan saber gestionar un presupuesto y muchas otras cosas. Al plantear esta necesidad, tanto el colectivo de alumnos como la propia institución se nos sublevar. Todo ello en un contexto en el que desde los ayuntamientos hay que contratar gente, crear plazas, etc., con unas competencias, las de la gestión cultural, inexistentes en el mercado. En un histórico encuentro sobre formación propiciado por el Ministerio de Cultura (celebrado en Benicàssim en el año 1983) se constata la existencia de cuatro niveles: el monitor voluntario, el director de actividades de tiempo libre, el animador sociocultural como alguien que puede ser profesional o no, pero en cualquier caso orientado a la dinamización de la comunidad, y un cuarto nivel de técnicos especialistas en gestión cultural. Todo esto coincide con la convocatoria de la primera edición de Interacció (septiembre de 1984), la publicación por parte de UNESCO de un libro sobre formación de administradores culturales –*La formation des administrateurs culturels*, coordinado por Pierre Moulinier– aquel mismo año, aunque para UNESCO la palabra significa dirección, en el sentido del *management*, mientras que para nosotros la administración evoca más la conducción mecánica de procedimientos en burocracia. Por otra parte, en Girona habíamos estado trabajando en la diferenciación de las funciones políticas y técnicas para conseguir definir nuestros propios perfiles, y dentro de lo técnico diferenciábamos entre la administración y la gestión, separando la toma de decisiones de la tramitación administrativa. Es entonces cuando empezamos a usar el concepto de gestión cultural diferenciándolo de la cultura entendida como el fomento de la participación de la comunidad, algo que no tiene sentido desde una posición de funcionario, que no tiene nada que ver con la militancia.

Ello no obstante, la bronca, para muchos deliberada y tendenciosa, entre gestión y animación duró mucho tiempo en nuestro país, quizás demasiado, sin aportar ningún resultado destacable...

Efectivamente. La gestión cultural siguió adelante porque era fruto de un proceso clarísimo, consecuencia de un nuevo encargo social, y la animación sociocultural, que tenía un valor enorme como trabajo comunitario, se abandonó, porque no le interesó a nadie fomentar el trabajo comunitario, que es una de las nociones anglosajonas que Eduard Delgado incorporó a su vuelta de Inglaterra. Este hecho se une a un par de factores más: el paulatino abandono de lo comunitario por parte de los trabajadores sociales, que se encierran en el despacho, individualizan sus abordajes y dejan de hacer trabajo comunitario, y el insuficiente trabajo comunitario en otros sectores como el de la salud mental. La institucionalidad ahogó el trabajo comunitario. En cambio hoy en día, con el resurgir de los movimientos sociales, se observa un cierto retorno a la comunidad. La sociedad civil podría estar haciendo socio-cultura con el dinero público. El Ateneu Popular de 9 Barris en Barcelona sería un buen ejemplo en este sentido. Dicho en otras palabras, el enfoque comunitario es un enfoque orientado a los derechos, y eso es algo que se abandonó desde las instituciones. Como botón de muestra cabe mencionar el trabajo de Interarts llevado a cabo entre los años 2000 y 2002 sobre la carta de derechos y compromisos culturales de la ciudad de Barcelona, algo interesantísimo, aprobado incluso por el Plenario Municipal, que se abandonó y se olvidó.

En un momento dado, Alfons Martinell emprende un verdadero *sprint* universitario: recuperas tus estudios, te especializas, escribes y lees tu tesis doctoral, abandonas el Ayuntamiento de Girona, accedes a una plaza de profesor titular de universidad...

Durante la segunda mitad de la década de los ochenta el crecimiento de la demanda de formación en materia de animación y gestión cultural fue muy alta. Por lo tanto, se hizo un esfuerzo importante para ofrecer formación, en el que destaca la labor del Centre d'Estudis i Recursos Culturals (CERC) de la Diputación de Barcelona (fundado a finales del 1986). Esta formación se llevaba a cabo desde lo profesional, pero también era necesaria una presencia académica. Por ejemplo, el primer máster y postgrado universitarios (1989) impulsados desde el CERC en convenio con la Universidad de Barcelona, nace de un grupo de profesionales (no universitarios) y el papel de los académicos es residual. El rector Josep M^a Bricall y la Dra. Encarna Roca (en aquél entonces secretaria general de la Universidad de Barcelona y hoy día magistrada del Tribunal Constitucional) atienden la solicitud de la Diputación de Barcelona porque valoran que este sector es importante y asumen la apuesta, dejando la organización de la titulación en manos de los profesionales y nombrando a un profesor asociado como enlace. El proyecto se llevaba en equipo, había un colectivo de profesionales que diseñaba los cursos y a la hora de firmar los trámites académicos y los títulos había alguien que lo hacía en nombre de la universidad. Este es para mí un momento importantísimo, porque yo descubro la existencia de un déficit académico, y me digo que no hay ningún académico al frente, porque ninguna de las disciplinas cercanas, ni la antropología, ni la sociología, se acababa de interesar realmente por la gestión cultural. Estos cursos estaban adscritos al departamento de Hacienda Pública por la sencilla razón de que se trataba del departamento del rector Bricall. Creo que es fundamental reconocer que la existencia de formación en gestión cultural en las universidades españolas nace del impulso del sector profesional. Y esto muchas veces no se hace suficientemente.

En aquel momento en Girona hay un clima muy propicio para poner en marcha una nueva universidad (la Universidad de Girona se crea en el año 1992) y entonces comienza a gestarse un estado de opinión favorable para incorporar a la nueva universidad el bagaje de la educación social, la formación en gestión cultural que veníamos impartiendo. Entonces es cuando me tomo en serio el tema y me tiro a la piscina para entrar en la universidad. Comienzo como profesor asociado, a tiempo parcial, en el año 1989 y en el año 1992, cuando se crea la Universidad de Girona, dejo el ayuntamiento y me incorporo, haciendo la carrera universitaria que se me reclama con el propósito de introducir en ella estos temas desde la convicción de que si no llevábamos a la universidad toda la experiencia generada desde lo profesional corría el riesgo de perderse. Así fue como se inició, con todos los pros y contras, mi vida universitaria en Girona.

También resulta significativo que a lo largo de los años noventa comienzas a tener una presencia importante en un nuevo ámbito, el de la cooperación...

Creo que el culpable de todo esto es el CERC, que para mí y otras personas fue el centro neurálgico del cambio en cultura en Cataluña. Y que una de las grandes insuficiencias históricas en nuestro país sobre el tema es que tanto el Ayuntamiento de Barcelona como la Generalitat de Cataluña han tenido y siguen teniendo la miopía de no haber potenciado el CERC como el gran referente de la gestión cultural en Cataluña, en España y en Europa. El CERC fue un lugar de encuentro. Mucha gente iba al CERC a la búsqueda de su identidad: ¿Quién soy? ¿Qué puedo hacer? Se trataba de un punto de referencia importantísimo. El lugar donde se gestaron los cursos de larga duración, el primer máster y el primer postgrado universitarios, encuentros... En el año 1990 es en el CERC donde se pone la primera piedra de ENCATC (la red europea de centros de formación de gestores culturales) como una secuela del programa sobre Cultura y Regiones del Consejo de Europa... Gracias tanto a la visión de Eduard Delgado como a su atractivo y capacidad de confluencia logró romper el aislamiento de los gestores culturales, convirtiéndose en un lugar de referencia. Pero fue también un lugar de encuentro. España acababa de entrar en la Unión Europea. Aquí nadie tenía ni idea de lo que era Europa y quien hizo más por la causa fue el CERC. Descubrimos lo que era Europa porque su director, Eduard Delgado, a través de sus contactos, hacía que gente de UNESCO, del Consejo de Europa, etc. pasara por Barcelona. Este núcleo fue de una gran riqueza intelectual, y sólo un país ignorante como el nuestro puede ser capaz de desaprovechar esta circunstancia y no darle el reconocimiento que merece. Y es en este contexto que nos damos cuenta de que la cooperación interlocal y temas como el de cultura y región no tenían ningún sentido si un territorio o una ciudad no estaban situados en un ámbito más amplio. Cuando una ciudad quería participar en un proyecto europeo tenía que tener tres, cuatro o cinco socios de otros países. Entonces es cuando descubrimos la importancia de que los gestores cuenten con una agenda internacional, y que la cooperación cultural europea no pasa por la cooperación entre estados, sino por los niveles locales y regionales. Esta fue la gran visión del CERC, que nos hizo situar en la agenda europea, y de inmediato se dio el salto a la agenda internacional, cuando empezaron a pasar por sus salas personas de otros continentes que querían saber, compartir, que buscaban cosas... Porque en el fondo la mejor manera de reforzar lo local es trabajar para su ubicación a escala internacional, un mensaje muy actual. Hay dos o tres ideas importantes al respecto: el tránsito de la gestión cultural a la transferencia mediante la formación; y de la gestión a la creación de una comunidad «científica», académica, que reflexiona, y una comunidad de profesionales; finalmente, la gestión confrontada con terceros a escala internacional. Porque si no comparas tu modelo de gestión no se crea conocimiento. Nunca utilizamos el modelo de la gestión comparada, pero el CERC era un espacio de comparación. Una forma de crear conocimiento. Aquello que caracteriza al CERC y a iniciativas como Interacció es que crean espacios para prácticas de cooperación y comparación. Sin duda un gran activo intelectual, a pesar de que iba mucho más deprisa que las circunstancias del país. De ahí que pronto empecemos a constatar un cierto boicot al potencial del CERC por parte de las instituciones, tanto del gobierno de la ciudad como del gobierno de la Generalitat o el Ministerio de Cultura. La Diputación lo mantuvo mientras conservó un cierto espíritu, haciendo una tarea de país como había hecho la Mancomunitat décadas atrás. Hay políticas que se sustentan sobre la tradición y la ignorancia, mientras que

otras lo hacen sobre la innovación y el conocimiento. Y en el caso del CERC se optó más por lo primero que por lo segundo. Así pues, en lugar de tener en Barcelona un centro neurálgico de pensamiento, no lo tenemos, pero tampoco hay nada que lo sustituya.

Alfons, ¿qué es lo que te sucede en el año 2004?

Para hablar del año 2004 primero hay que pasar por Interarts. Una de las concreciones del relativo fracaso a la hora de crear en Barcelona un centro neurálgico sobre estos temas es la decisión del Consejo de Europa de establecer un Observatorio Europeo de Políticas Culturales Urbanas y Regionales en el año 1995, decisión que a pesar de contar con el apoyo de las instituciones locales (Generalitat, Diputación y Ayuntamiento) no contó con la aprobación del Ministerio de Cultura (estamos hablando de los últimos momentos de Felipe González en el gobierno, con Carmen Alborch como ministra del ramo). Por lo tanto, aquel observatorio que Eduard Delgado había cocinado en Estrasburgo para que se instalara en Barcelona es sustituido por una fórmula de reemplazo. Entonces Eduard y yo como personas visibles decidimos crear el observatorio desde la sociedad civil y fundamos la asociación Interarts, que en el año 2000 se convertirá en fundación, con el apoyo de las instituciones catalanas y a la espera de tiempos mejores. Interarts tiene su propia historia, yo soy presidente de la asociación primero y más tarde de la fundación desde el año 1995 hasta el 2004, y ahí sí se produce un cambio de perspectiva, apostando por la cooperación internacional, la formación y la investigación sobre estos temas, e Interarts se convierte en un núcleo importante de pensamiento y reflexión, centrado básicamente en la conceptualización sobre la importancia de la cooperación cultural.

Interarts, más que un observatorio, acaba siendo un laboratorio, marcado fuertemente por la personalidad de su director, Eduard Delgado. Desafortunadamente, y como en toda institución donde el efecto personalidad de su responsable es decisivo, a partir del año 2002 la enfermedad de Eduard resta capacidad de acción al proyecto. Yo estuve a su lado, más orientado hacia iniciativas que tenían que ver con América Latina, pero el inspirador e ideólogo era él, y esta circunstancia complica la trayectoria de Interarts hasta su muerte en febrero del 2004. Esto coincide con un gobierno muy duro del Partido Popular en el período 2002-2004, una política de mayoría absoluta similar a la actual, de enorme agresividad, y una conflictividad social muy elevada, de tal manera que se va gestando un ambiente propenso al cambio. En marzo del año 2004, cuando contra todo pronóstico el PSOE gana las elecciones tras el 11-M, para mi sorpresa soy llamado a incorporarme al gobierno para intentar cambiar la política de cooperación cultural. Hablo con Leire Pajín, la Secretaria de Estado de Cooperación, declino su invitación por tres veces consecutivas, pero ella insiste. No nos conocíamos mucho, pero habíamos coincidido en unas jornadas sobre interculturalidad convocadas por el PSOE en las que yo, como presidente de Interarts, acompañé a Jesús Martín Barbero, y ella había leído algunos textos míos sobre la cooperación cultural en Iberoamérica. Tras algunas conversaciones logra convencerme por dos razones: la primera es que yo le digo que a mí lo de ir a Madrid y tener un cargo no me atrae en absoluto, que ya tengo mi vida y también una cierta edad como para plantearme determinadas aventuras; le pregunto si realmente

está dispuesta a llevar a cabo una nueva política y ella me contesta rotundamente que sí, que tanto ella como el ministro Moratinos quieren cambiar la política de cooperación cultural. Desde la oposición fueron muy críticos con la política de relaciones culturales que tuvo el gobierno del PP y manifestaban una fuerte voluntad de cambio. La segunda razón que terminó de convencerme fue que cuando le dije que mi propósito no era hacer gestión, en el sentido literal de la palabra, sino formular políticas, me aseguró que tenía a otros muchos candidatos para el cargo de Director General de Relaciones Culturales y Científicas en la AECID, pero que me prefería por esta razón. Mi primer compromiso fue por dos años. Al tomar posesión del cargo nos encontramos con un panorama estremecedor (creo que una de las mejores cosas que hizo el primer gobierno de Zapatero fue ponerse a trabajar sin denunciar nada de la situación heredada, siendo muy positivos e intentando tirar hacia adelante) y desde el principio tuve claro que lo que a mí me interesaba era la posibilidad de definir una política. Como se trataba de algo que yo ya había hecho en el Ayuntamiento de Girona, intenté trabajar desde la tranquilidad de saber que para mí, ni política ni personalmente, el éxito del intento no constituía nada vital. Nos pusimos manos a la obra, creé un equipo, lo pasé bastante mal durante los primeros cuatro o cinco meses porque yo no era de la casa, ni diplomático, ni funcionario del estado, ni tan siquiera de Madrid, ni del partido... No conocía ni la corte ni la estructura del estado. Yo siempre me he definido como socialista de ideología, pero no de partido, ni del PSOE ni del PSC, soy alguien que acepta una socialdemocracia en un entorno europeo como una fórmula de mejora y progreso social, aunque probablemente sea algo más radical. Parece que a los del PSC mi nombramiento no les sentó demasiado bien, probablemente porque no habían sido consultados, aunque mi impresión es que a mí me habían reclutado más bien como técnico.

Jaime Gil de Biedma solía decir que Madrid era un real sitio. ¿Cómo se puede sobrevivir en una situación así no siendo ni diplomático, ni funcionario, ni madrileño, ni socialista de carné?

Trabajando mucho. Mi recuerdo de Madrid es haber trabajado intensamente. Con mucha insistencia, con constancia, paso a paso, algo que aprendí en el ayuntamiento, e intentando construir un discurso. Lo importante era demostrar que no podía haber una política si no había un discurso, y este discurso no podía ser el del programa electoral, sino un discurso interno. Aunque en un principio me costaba moverme por los pasillos del Ministerio de Asuntos Exteriores y los diplomáticos me veían como a un advenedizo, poco a poco fui encontrando mi lugar. No sé si lo hice bien o mal, lo cierto es que los miembros del cuerpo diplomático reconocieron progresivamente mi figura y yo enfoqué mi tarea desde la profesionalidad y desde la política. Tenía un encargo político muy claro y llevé a cabo dicho encargo en la medida de lo posible a lo largo de cuatro años.

Si tuvieras que resumir tu aportación a esta nueva idea de la cooperación cultural, ¿cuáles serían los titulares fundamentales?

Lo más importante, teniendo en cuenta que esta dirección general ya dependía de la AECID desde tiempos de Aznar, quizás sea haber situado a la cultura en la agenda de la cooperación al desarrollo. Lo segundo más importante fue intentar que la acción cultural exterior tuviera un poco más de rigor técnico, en términos de gestión cultural. En principio un diplomático, por el mero hecho de serlo, no está capacitado para la gestión cultural, aunque algunos sean buenos gestores culturales. Lo tercero sería haber contribuido a la conceptualización de algunas cosas: por ejemplo, la diferencia entre la acción o promoción cultural exterior y la cooperación cultural, que es el reconocimiento del otro, o la cultura considerada como herramienta para el desarrollo, o la presencia de la cultura en la multilateralidad. Y lo cuarto, para mí de mucha importancia, fue poner orden a los datos y mostrarlos con transparencia. Se pueden leer las memorias de la Dirección General de los años 2005, 2006 y 2007 (porque nunca más se han vuelto a elaborar) y encontraremos datos de todo lo que se hizo. Cada cual gestiona aquello que un contexto determinado le presenta, y sin duda ahí incide la coyuntura socioeconómica, pero lo cierto es que las mejores aportaciones desde la cultura hacia la multilateralidad son de aquella época, la estrategia de cultura y desarrollo de la cooperación española es de 2006, el único plan y sistema de programación de la acción cultural exterior se inicia en este periodo... Nunca las embajadas tuvieron tantos recursos para la cultura como en aquella época. Está también el tema de la cooperación cultural, es decir, entender que teníamos que ayudar a otras culturas para que se reconocieran en la nuestra. Todo esto se ha ido desarmando, sustituyéndose por un concepto que yo considero erróneo, el de la diplomacia cultural, que en realidad no es nada. En conclusión, yo creo que, acertada o no, sí que hubo una política.

¿Existe alguna razón, aparte de las personales y de tu compromiso con fecha de caducidad, por la que decidieras no continuar en el cargo durante la siguiente legislatura?

No. Fue algo personal. Para mí aquello era una etapa. Quizás sean mejor 8 años, pero 4 son una buena etapa. Me insistieron para que continuara, me ofrecieron otras responsabilidades en el gobierno. Estoy muy agradecido a Zapatero, a Moratinos y a Leire Pajín por haberme dado esta posibilidad, yo colaboré con el gobierno cuando se me solicitó, pero tenía 60 años y consideraba que mi opción era concluir la vida laboral en Girona, en mi universidad.

¿Cuál es tu opinión sobre esta especie de desprestigio sistemático, casi peyorativo, que se ha acabado instalando en la opinión pública respecto a Zapatero y sus equipos?

Sólo puedo juzgar por los 4 años que estuve con ellos. Y debo decir que tengo un gran respeto por aquellos políticos. Creo que fueron honrados, que trabajaron de acuerdo con un proyecto político y que las propuestas políticas que yo les pude hacer las aceptaron cuando fueron razonables. Les profeso un gran agradecimiento y un profundo reconocimiento y considero muy injusto el trato que se le dispensa al presidente Zapatero, tanto por parte de su propio partido como por parte de la oposición. La oposición quiso desgastarle de forma zafia y sistemática, y posiblemente en la segunda legislatura cometió errores. También fue per-

diendo peso específico e inteligencia, en términos políticos. Pero en mi época el gobierno funcionaba, e intentaba hacer lo máximo posible con los recursos disponibles. ¿O es que nadie está dispuesto a reconocerle, a pesar de los pesares, la ley de dependencia, los derechos sociales, el matrimonio gay, etc.? Los errores de una legislatura se pagan en las elecciones siguientes, pero la historia algún día debe hacer justicia. En cooperación al desarrollo, ¿cuándo se habían hecho planes estratégicos y ordenación de las intervenciones? Y eso es algo que queda para la historia. Entre otras cosas porque los gobiernos posteriores han sido ágrafos.

Cerramos el ciclo, Alfons, con tu retorno a Girona y la cátedra UNESCO de políticas culturales y cooperación...

Al volver de Madrid tengo 60 años, sé que me quedan 4 años de vida laboral y me apetece reintegrarme al trabajo de la cátedra de manera prácticamente exclusiva. Incluso desde la Fundación Interarts, de la que hube de dimitir como presidente por incompatibilidad en el año 2004, cuando en el año 2008 me solicitan que me reincorpore a la presidencia, considero que aquello ya pasó, que fue una etapa, y a mí las etapas me gusta cerrarlas. También sucede que mi etapa en Interarts estuvo muy vinculada emocionalmente a Eduard Delgado, que para mí fue un amigo del alma. El caso es que decido consagrarme a la cátedra, creo que puedo aportar todo mi bagaje sobre cultura y desarrollo y me apetece desarrollar este trabajo académico y de investigación. También mi ilusión, aunque no lo haya conseguido y ello suponga para mí un motivo de frustración, es ver si en estos cuatro o cinco años puedo dejar consolidado un equipo, impulsar algunas tesis doctorales y crear una comunidad de conocimiento, esta era mi preocupación. Todo esto se ha creado en cierta medida, aunque quizás no hayamos conseguido formalizarlo, y con el apoyo de un equipo modesto intentamos ir haciendo cosas. Es una etapa que yo valoro como muy estimulante, y que ahora se ha visto truncada tanto por la situación de la universidad catalana como por la de los organismos internacionales de cooperación. En el fondo siempre es lo mismo: crear una comunidad de conocimiento. Aquello que en su día no pudo hacerse desde el CERC, ni desde Interarts... hemos hecho algunos trabajos académicos, algunas colaboraciones, pero está claro que llega un punto en el que hay que constatar que nadie está dispuesto a invertir en conocimiento relacionado con cultura y desarrollo. Sin embargo, estoy satisfecho. Aunque no tenga claro si la universidad querrá continuar. Porque en políticas culturales está muy bien que haya un sector académico, más orientado a los estudios y la investigación aplicada, junto a un sector profesional. La cátedra ha conseguido ser un punto de referencia. Y si tuviéramos más recursos aumentaría nuestra posición. Pero no es el caso. Tampoco se trata de convertirse en una consultoría. Por lo tanto ahora va a mantenerse con un perfil más bajo, a la espera de tiempos mejores.

«MESTRE» ALFONS

Cambiando de tercio, me gustaría que de forma breve valoraras cuatro dimensiones que en tu larga y fértil vida profesional han tenido una presencia constante, intentando apuntar perspectivas y retos de futuro. La primera de ellas es el binomio cultura y educación.

Creo que, a pesar de todas las miopías, el binomio cultura y educación está más vivo y es más actual y necesario que nunca. Está clarísimo que los sistemas educativos formales tienen sus propios límites. La gran miopía de las políticas educativas y culturales ha sido no haber apostado más por este binomio, por la educación cultural. Creo que a la larga el futuro de la lógica de la política pública en cultura será lo cultural y lo comunitario. Y aquí los gestores culturales y los proyectos a realizar en este campo tienen que actualizarse, porque no pueden seguir siendo los proyectos que se están llevando a cabo ahora mismo. Tenemos que volver a la comunidad, tenemos que volver a la educación y pensar que mucha gente, a través de la educación cultural, encontrará su sentimiento de pertenencia a la comunidad. Es algo fundamental. Las políticas culturales que se están planteando son del siglo XIX y tienen poco sentido. Habría que reformularlas.

Segundo tema prospectivo, la formación de profesionales del sector cultural...

Creo que la formación, entendida simplemente como acreditación, quedará en manos de las instituciones autorizadas para ello. Pero si la entendemos como el mantenimiento constante de las capacidades, la formación ha de ser algo constante. Los gestores culturales no sólo tienen que cursar másteres, deben formarse y actualizar sus conocimientos: pensar, reflexionar, investigar sobre su propia acción... La formación a lo largo de la vida de los gestores culturales es algo fundamental. Creo que los gestores culturales necesitan formarse para hacer frente a los nuevos escenarios. Esta formación yo no sé quien la impartirá, quizás sean espacios de autoformación, o de formación activa, participada, pero lo que está claro es que el gestor cultural no se forma al sacarse un título. Las cosas cambian rápidamente y existe una necesidad enorme. Los profesionales echan en falta convocatorias menos académicas en España, como lo que fue Interacció en su día. Las lógicas académicas, de mercado y de dinámica social deben coexistir. La lógica social tiene que ver con los intereses de la sociedad en formación, en temas que no son de mercado, como por ejemplo todo lo comunitario, movimientos sociales y culturales, cómo trabajar con la juventud... La gente no sabe de estas cosas. La actualización de capacidades es una necesidad del sector de tipo permanente. La acreditación universitaria ya se ha consolidado mejor o peor. Puede ser más o menos activa, como sucede con las escuelas de negocios: cuanta más diversidad, mejor, porque así podremos elegir discursos distintos, formaciones muy economicistas, muy legalistas o muy políticas.

Tercer entorno prospectivo: cultura y desarrollo...

«Yo hablaría de cultura y desarrollos, en plural, porque existen muchos desarrollos. Una cosa es el desarrollo de la cultura, otra el desarrollo económico... Creo que se trata del gran reto. Hasta ahora la cuestión era situar la relación entre cultura y desarrollo en la agenda política, y aunque no se cite en los Objetivos de Desarrollo del Milenio del 2000, me parece que es algo que se ha conseguido. El debate que ha habido ha sido mil veces superior al que hubo en el año 2000. Grandes organizaciones globales en cultura –IFACCA, CGLU, Cultura Action Europe, UNESCO– han sumado esfuerzos en este sentido. Hemos avanzado muchísimo, el tema está en la agenda, y ahora lo que necesitamos es una mayor perspectiva estratégica. Es decir, no tanto discutir el qué, sino el cómo. Y sobre todo, aprender de lo que ya se viene haciendo, porque en cultura y desarrollo se están haciendo cosas muy positivas. ¿Quién podía pensar en el año 2004, cuando yo comencé a hacer política sobre este tema, que la relación entre cultura y desarrollo se debatiría en la Asamblea General de las Naciones Unidas? El mes de junio del año 2013 fui invitado por el Presidente de la Asamblea General y tuve ocasión de estar en las Naciones Unidas por deferencia de UNESCO exponiendo mi visión sobre el tema, lo que me hizo sentir muy gratificado. Cuando en el año 2004 propuse en la AECID que había que hacer una estrategia de cultura y desarrollo el escepticismo era generalizado, y ahora se discute el tema en las Naciones Unidas. Ahora, insisto, debemos pasar del qué al cómo y empezar a poner en valor lo que se viene haciendo. Es mi idea de poner en valor la práctica. La Agenda 21 de la Cultura, por ejemplo, ha abierto en su web una especie de banco de buenas prácticas con iniciativas de todo el mundo que está muy bien. No es necesario inventar nada, sino conocer lo que se hace, ponerlo en valor y comparar. Y comparar quiere decir transferir iniciativas. O como dice Edgar Morin, contextualizar lo que hacen otros en nuestro propio entorno. Aquí hay mucho por hacer, pero creo que estamos en el buen camino porque hay conciencia, hay discurso. Mi única prevención es que el discurso se mantenga en la retórica que ya está superada. Incluso diría que las políticas de desarrollo clásicas están ya superadas, porque las resoluciones de las Naciones Unidas son determinantes. Por lo tanto, el mandato político ya está ahí. Ahora es el momento de las políticas activas. Insisto en el hecho de que hablar de cultura y desarrollo es hablar de desarrollos, y que no sólo se trata de situarnos en la lucha contra la pobreza sino también de abordar el desarrollo cultural y el desarrollo cultural territorial, que es algo que está en nuestros orígenes. Y el tema de la cultura y el desarrollo local, porque el verdadero desarrollo o es local o no es desarrollo.

Mi última solicitud prospectiva tiene que ver con la cooperación cultural...

Hay que volver a recuperar el discurso de la cooperación cultural, tanto a nivel territorial como a nivel internacional, con toda su plenitud de sentidos. Hay que refundar la cooperación cultural. Hoy en día las vidas monoculturales ya no existen. Una ciudad tiene una vida pluricultural, y la cooperación entre culturas se da en la vida diaria. La realidad ha acabado superando la teoría. Cooperación hoy ya no es promover un intercambio entre Barcelona y

Túnez, por ejemplo. Ahora las culturas se relacionan de muchas maneras distintas. Considero que uno de los grandes errores de la política exterior española, pero también del gobierno de Cataluña, es pensar exclusivamente en el concepto de marca. Hoy en día casi nadie trabaja desde el concepto de marca, eso es algo de los años cincuenta del pasado siglo. Un concepto de marca, además, vinculado a las empresas, cuando las empresas son cada vez más globales y dentro de nada la gente boicoteará a las empresas. Es un concepto de estado-nación trasnochado. Creo que habría que dar un nuevo sentido a la cooperación cultural entendida como el esfuerzo para entender al «otro».

Ya en la recta final de este diálogo, Alfons, me viene a la cabeza una frase tuya de corte lapidario que pronunciaste hace ya bastantes años: «La universidad es una institución depredadora de los saberes profesionales». ¿Acaso sigues pensando lo mismo?

Sí, sin duda. La universidad es depredadora cuando se apropia de dichos saberes. Cuando los asume y devuelve a la comunidad, reformulados, reconceptualizados, no lo es. Es algo que depende en gran medida de la forma. Captar un conocimiento de una práctica profesional y patentarlo como propio es una depredación. No siempre la universidad es depredadora, pero el riesgo de que en muchos casos lo acabe siendo existe.

Joaquim Franch, Eduard Delgado, tú mismo... habéis sido más una generación de predicadores que de escribanos...

Esto es algo que tiene mucho que ver con lo anterior, cuando yo acusé a la universidad de depredadora es porque en la universidad nos reuníamos un grupo de profesionales, los universitarios nos escuchaban en el marco de unas jornadas y, como tenían tiempo, se encerraban durante tres meses y salían con un libro, de animación sociocultural, pongamos por caso, cuando nunca habían trabajado en ello. Hay una gran cantidad de libros sobre animación sociocultural escritos por universitarios, incluso existe una epistemología de la animación, algo que es un despropósito, que han sido redactados tras escuchar a los profesionales del sector. En gestión cultural no ha sucedido tanto, porque la gestión no cayó en la tentación de querer hacer un discurso, pero en animación sociocultural está clarísimo. Mucha gente quiso apropiarse de una práctica, convirtiéndola en teoría.

Si tuviera que escoger entre haber escrito más y haber hecho más cosas, seguiría decantándome por la acción. Si me hubiera quedado para siempre en el Ayuntamiento de Girona, ahora podría hacer diez libros sobre gestión cultural municipal. Ir a la universidad fue volver a empezar. Y lo mismo sucedió cuando me trasladé a Madrid. En términos de energía, supone un gran esfuerzo. Como generación, nuestra opción fue reflexionar desde y en la práctica, y vuelvo a nuestros orígenes vinculados a un cierto anarquismo. Somos más teóricos de la reflexión práctica que de la reflexión académica, con todos mis respetos por ella. A lo mejor es necesario escribir más, quizás lo hubiéramos podido hacer si hubiéramos vivido en un país normalizado... Por ejemplo, si en los últimos años en la universidad hubiera tenido una finan-

ciación adecuada, hubiera escrito más. Si Interarts hubiera contado con la financiación adecuada, o si el CERC se hubiera convertido en el gran centro de estudios y prospectiva de las políticas culturales en Cataluña, hubiéramos escrito muchos libros. Hubiéramos escrito o hubiéramos encargado que se escribieran. En la AECID, sólo en 4 años, en la colección de libros rojos sobre cultura y desarrollo llegamos a publicar 10 títulos. Si hubiéramos tenido recursos, el resultado hubiera sido otro. Pero hay que tener en cuenta que la sociedad nos pedía otras cosas. Y para escribir se precisa mucha tranquilidad.

Alfons, este 1º de septiembre será tu primer retorno de vacaciones con una agenda en blanco. A partir de ahora tu tiempo es tuyo. Durante la conversación has hablado *off the record* de un posible libro sobre los cómo de la cultura y el desarrollo, de tu voluntad de organizar un seminario para repensar la cooperación cultural iberoamericana... ¿Cuáles son tus planes, proyectos e iniciativas para esta nueva etapa?

No sé muy bien qué es lo que voy a hacer. No sé si quiero dedicarme a escribir... No me apetece ser uno de esos jubilados que descubren la revolución (¿yayoflautas?). Tengo ganas de contribuir fuera de contexto con aportaciones ligeras, es decir sinceras, sin demasiado rigor académico ni ganas de sentar cátedra... Cosas útiles. Quiero dedicarme a mi blog, Confluencia [<http://www.alfonsmartinell.com>]. Tengo una cosa entre manos, y es que este año me gustaría acabar de escribir un libro con el título de *El enfoque cultural para el desarrollo*, algo que tengo ya bastante avanzado. Por otra parte, durante estos últimos años me he sentido bastante superado por la situación política. No se puede trabajar desde el resentimiento y se precisa distancia. Pero creo que estamos entrando en una nueva etapa, que hay gente nueva que está comenzando a hacer política y hay que hacer circular ideas, esto es algo que tengo bastante claro. Por ejemplo: reconstruir el discurso de la cooperación cultural internacional. Además, tengo que dirigir cuatro o cinco tesis...

Mientras hacemos votos por una jubilación placentera y provechosa, a micrófono cerrado se me ocurre preguntarle una probable estupidez: «Alfons, ¿qué es lo que querías ser de pequeño?».

Alfons me responde que nunca tuvo una idea clara, y digo yo que probablemente fue así porque de pequeño, con 17 años apenas, ya fue maestro, así, con minúsculas. Un maestro que nunca jamás dejó de serlo para quienes le rodeamos y que en su larga trayectoria acabó convirtiéndose en un mayúsculo e indiscutible Maestro.

TEMAS



LAS POLÍTICAS DE LO PÚBLICO EN EL ARTE

Jorge Luis Marzo Pérez

AUTOR/AUTHOR:

Jorge Luis Marzo Pérez

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Historiador, Sociólogo y Comisario de Exposiciones

TÍTULO/TITLE:

Las políticas de lo público en el arte

The politics of the public sphere in Art

CORREO-E/E-MAIL:

jlmazo@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

El presente trabajo analiza cómo el valor otorgado a «lo público» en el ámbito del arte esconde, en gran medida, otros factores fundamentales que no tienen por qué corresponderse. En primer lugar, mediante «lo público» se consigue la legitimación de los gestores de lo público, que se erigen en garantes del patrimonio. En segundo lugar, el artista se ve condicionado por esa conceptualización. En tercer y último lugar, «lo público» también influye, en consecuencia, en la propia obra de arte.

This work analyses how the value conferred to «the public sphere» in the field of art hides, to a great extent, other fundamental factors that do not necessarily have to match. In the first place, through «the public sphere», public agents that are set up as guarantors of heritage are legitimised. Secondly, the artist is conditioned by this conceptualization. Thirdly, and finally, the «public sphere» consequently has an influence on the work of art itself.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Arte; políticas públicas de cultura; espacios culturales.

Art; public politics on culture; cultural spaces.

1. Lo público en las políticas públicas de la imagen

Hemos aprendido que el museo de arte contemporáneo en España, impulsado desde los años ochenta, respondía a un modelo que profundizaba en los cánones propios del museo moderno, en un momento en que ya estaba periclitado, pero en un nuevo escenario posmoderno que fomentaba la cultura como recurso socioeconómico.

El relato con el que se envolvió estos centros era el de «ciudadanía». Numerosos gobiernos y ayuntamientos de todo el Estado crearon una enorme cantidad de museos como continentes naturales donde se podían coser historias sobre la educación de los espectadores. La cultura era movilizaba como bandera democrática capaz de articular una nueva sociedad que ya no se moviera en términos ideológicos o políticos sino en el marco de una gran aventura individual. El alcance de este programa de Estado en torno a la causa individualista de la cultura en España provocará el nacimiento de una nueva religión, de una nueva iglesia donde educar a los ciudadanos de la democracia y donde generar industrias culturales con las que acabar con el proyecto político de la vanguardia, tanto tiempo vinculado a la dictadura. De los doce museos de arte contemporáneo existentes en todo el Estado en 1981, hemos pasado a tener ciento veintiséis hoy. Una proporción que no encontraremos en ningún país del mundo.

Otras instituciones, como las entidades bancarias, intentaron configurar un patrimonio público para subrayar su proyección social entre la comunidad. Las colecciones se vestían de narrativas marcadamente historicistas dirigidas a recuperar un lugar en la modernidad europea mediante una lectura formalista, linealmente cronológica y saturada de nombres propios, movimientos y categorías estancas, que ofrecían un acceso inmediato a las obras, fomentando la mirada pasiva del visitante de museo. El relato hablaba de inversión social que revertiría sus ganancias (la de los bancos) en el acceso gratuito de los públicos y en programas educativos, cuando la realidad se trataba del intento de creación de un mercado elitista del arte. Esta concepción, aparentemente transparente y exenta de antagonismos, quería hacer del arte un elemento básico para consolidar el discurso de la nueva democracia hasta bien entrados los noventa. Así, el museo se adecuó rápidamente a la urgencia del consenso político forjando un consenso estético para favorecer tanto la internacionalización del país como el crecimiento económico.

La mayoría de colecciones públicas construidas por entidades locales en el territorio se ha movido reflejada en la idea de poder conseguir atención más allá de su contexto natural, de su tejido social. Para ser ciudadano de primera había que tener las mismas infraestructuras culturales que las grandes capitales, olvidando la posibilidad de abonar el musgo que hace posible el enriquecimiento y variedad de las setas y la flora autóctona. No es, entonces, que la cultura deje de ser ideológica, sino que la cultura se convierte en la ideología. Estos relatos, fantasmagóricos en el sentido de ocultar la fuente y el objetivo, han alcanzado en los últimos años una intensa implosión. La transparencia pornográfica provocada por la plena asunción

de la derrota de las tesis culturalistas de la transición y la plena asunción de la victoria de las tesis industrialistas, ha hecho caer la cortina que ocultaba el misterio entre lo público y lo privado. Sin ir más lejos, véase en este sentido el documental *MACBA: La derecha, la izquierda y los ricos* (2013), en donde se explora el sendero político y social que hizo posible el secuestro de lo público en el museo en aras a subrayar el anhelo de una sociedad civil (privada) de raíz propietaria (1).

La clara reorientación de las políticas del museo en las llamadas industrias culturales ha despertado sin embargo un compromiso crítico en determinados agentes sobre el lugar que debe ocupar el museo en la contemporaneidad. Para estos, la identidad de la institución exige hoy una nueva lógica estructural que refuerce su vinculación con las dinámicas constituyentes de la sociedad. Y aquí quisiéramos hacer hincapié en dos reivindicaciones. La primera tiene que ver con la voluntad de restituir el patrimonio, la colección, como bien común. Esto implicaría «una profunda crítica sobre el museo como un lugar de acumulación de propiedad, como institución que regula el monopolio nacional del patrimonio artístico contemporáneo» declaraba recientemente Jesús Carrillo, responsable de actividades públicas del museo Reina Sofía. Así pues, habría que preguntarse: ¿Qué idea de patrimonio debería configurar el museo de arte contemporáneo? ¿Cómo debería gestionarse y en base a qué criterios y condiciones? ¿Qué prestaciones de servicio público deberían garantizar para facilitar el acceso, interpretación y participación colectivos de este patrimonio?

Si hablamos de lo común, de una expropiación de los recursos públicos para hacer frente a las prácticas monopolistas de las elites, entonces habrá que reconsiderar muchas de las funciones mismas que tenemos asociadas a un museo para así facilitar su conversión en espacio público lo más exento posible de lógica comercial y propagandística. Lo común pasa indudablemente por cuestionar la mercantilización e institucionalización de las relaciones sociales. Un debate, entre lo común y lo público, que viene especialmente bien ilustrado al observar el arte en el espacio público.

Las direcciones que tomaron las políticas artísticas en relación al paisaje urbano en la década de los ochenta estuvieron ligadas a través del relato ciudadano de los nuevos administradores surgidos tras la dictadura. La ciudad se convirtió en el entorno fundamental en el que plasmar toda una serie de valores adscritos al acceso de los ciudadanos a la participación social. Planes de remodelación urbana, cambios de nomenclatura de espacios públicos, apertura de viejos espacios privados, y la creación de nuevas infraestructuras que afectaban a sus entornos inmediatos, fueron algunas de las políticas que pronto se llevaron a cabo en muchas de las ciudades españolas.

Aquella dinámica se condujo, en el terreno artístico, por una resignificación del concepto de monumento que hasta entonces había imperado en el marco de la concepción franquista del espacio simbólico urbano, dirigido por una noción exclusiva y excluyente del mismo. En 1903, el historiador austríaco Alois Riegl –a la estela de Hegel– había fijado las condiciones

por las cuales un monumento debía guiarse: había de ser capaz de crear una suerte de «espejo», un motivo que reuniera las miradas de los ciudadanos y que confiriera un sentimiento de comunidad, de pertenencia y de devenir histórico. Los monumentos tenían que estar «cerrados» en su forma (para evitar interpretaciones no deseadas y subrayar la autoridad institucional) y así convertirse en «patrimonio»; debían proyectar valor «histórico» (mediante referencias a hechos o a personajes que reforzaran el relato colectivo) y «artístico» (obras cuyos valores formales y estéticos proyectaran ejemplos de excelencia cultural).

El monumento, de acuerdo con los nuevos principios de ciudadanía libre en democracia, no debía ya transportar los viejos valores simbólicos de adscripción histórica sino vehicular la pluralidad identitaria de la vida social. En ese sentido, la visión del monumento como símbolo (inamovible), debía dejar paso a una concepción alegórica (móvil y abierta) del mismo, siempre en relación con el espacio en el que se inserta. La obra pública, según esta versión alegórica, es un cúmulo de interpretaciones en constante movimiento y actualidad cuya suma genera el trasfondo colectivo que todo monumento pide para sí mismo.

El monumento, por consiguiente, debía adquirir la condición de publicidad del nuevo orden plural, abandonando la cualidad de propaganda, propia del régimen anterior. El monumento, además, debía ser publicitario porque estaba destinado a quien quisiera consumirlo libremente, razón por la cual debía estar exento de valores morales unidimensionales y ofrecerse como obra abierta. Ahí es donde el arte contemporáneo jugó un papel importante. El monumento pasó a ser un ejercicio de diseño que daba valor a lo que le rodeaba: formas neutras en sus contenidos pero modernas en sus facturas que añadían plusvalía cultural a los nuevos entornos sociales. No pocas paradojas surgieron con estos nuevos planteamientos, ya que la visión alegórica del monumento aportada por el arte contemporáneo, a menudo guiada por la tarea de descomposición de los significados cerrados a fin de generar un número mayor de interpretaciones y relaciones, chocó con la incompreensión ciudadana habitualmente acostumbrada a esculturas entendibles por todo el mundo gracias al valor consensuado de los símbolos.

El antropólogo Manuel Delgado ha sido uno de los autores que más atención ha dedicado a la exploración de la conversión del espacio público en el nuevo gran escenario ciudadanista tras la dictadura gracias a los programas de intervención cultural. En su opinión, el arte público nacido en los años ochenta e impulsado por las administraciones sirvió «para rendir homenaje a la cultura y hacerlo en tanto que ésta se constituye hoy en la nueva religión de Estado» (2). Para Delgado, «la instalación de piezas de arte en espacios públicos ha querido servir para paliar por la vía ornamental las carencias de legitimidad simbólica. Nos encontramos de este modo ante lo que podríamos llamar *artistización* de las políticas urbanísticas, es decir, producción de efectos embellecedores del espacio público que han sido demasiadas veces puro maquillaje destinado al autoenaltecimiento de las instancias políticas o empresariales que han hecho el encargo o a ocultar fracasos estructurales, cuando no ambas cosas a la vez. De ahí se ha desprendido un grave compromiso por parte del propio artista, que ha

asumido –a sabiendas o no– una responsabilidad ética en cuanto procurador de coartadas estéticas para políticas dirigistas o acciones privadas no orientadas por el interés público». Al mismo tiempo, Delgado pone en cuestión la política desmonumentalizadora pretendida por el poder a través de la obra alegórica contemporánea: «la acción semántica de la obra de arte público acaba siendo –lo quiera o no– monumentalizadora. Es así porque, en efecto, da a recordar, no en el sentido de que evoca acontecimientos o personajes del pasado –a la manera como hacía la estatua del héroe o del padre de la patria, el arco de triunfo o el monolito conmemorativo–, pero sí en el de que reproduce el mecanismo básico de la clásica escultura alegórica, sea ésta de temática mítica, religiosa o secular, que no es otro que el de tener presentes los valores a la vez más abstractos y más fundamentales del imaginario social dominante».

A pesar de la presión ejercida por las autoridades y sus proveedores en constituir un espacio público desconflictuado, aparentemente neutro y moderno y al servicio de la nueva pluralidad social, surgirán algunas voces artísticas que cuestionarán el carácter público de tales relatos y su condición armónica respecto al orden colectivo. Algunas de aquellas propuestas críticas pondrán el acento en la institucionalización homogeneizadora de los proyectos artísticos en el paisaje urbano, a la vista del ninguneo y desempoderamiento de sectores sociales que no conviene «sacar en la foto». En otros casos, las propuestas se desarrollarán mediante el revelado de las paradojas históricas y políticas propuestas, por activa y por pasiva, en los programas institucionales. Por último, otro grupo de conceptualización artística pondrá sus recursos y medios al servicio de las propias comunidades urbanas a fin de dotarlas de mecanismos propios de representación o como instrumentos para la solución de problemas puntuales.

Isidoro Valcárcel Medina desarrolló durante los años ochenta una serie de proyectos, algunos de ellos englobados bajo el título *Arquitectura Prematura*, que buscaba poner sobre el tapete la ficción racionalista de la nueva arquitectura y urbanismo, mediante propuestas de urbanización y edificación en las que se apuntaban soluciones posibles al manifiesto desacuerdo en la lógica de la construcción y la lógica constructiva. En *Edificio para parados* (1984), aparece ya la idea del perogrullo, analizando la validez y actualidad de concepto de utopía cuando ésta es criticada por la institución. Según el artista, «lo utópico es lo más tópico, es decir, lo más unido al lugar» (3). Ese mismo año desarrolla también *Torre para suicidas*: «De no disponer de las instalaciones adecuadas, ni de los lugares especialmente indicados, proviene la necesidad de los suicidas de dispersar sus actividades utilizando para ello cualquier instalación urbana que sirva para sus fines, con el natural desaliento del resto de los ciudadanos. Es por ello que se suministra documentación sobre una instalación que cuenta con todas las dependencias necesarias para quien desea acabar con su vida sin las molestas reutilizaciones de monumentos, rascacielos, vías de ferrocarril, lagos, puentes y demás estructuras que ven alterada sensiblemente su consideración urbana por tales transformaciones de uso. Así, en estas torres se dispone de todo tipo de instalaciones necesarias para el suicidio, lo cual, junto con la segura proximidad de una calle otorga al suicida un abanico sufi-

ciente de texturas y superficies sobre las que definir su destino, tal como se indica en la planta situación».

En 1986 elabora el *Museo de la Ruina*. Se trataba de la construcción de un edificio que, por los procedimientos constructivos usados, está pensado para que se derrumbe en cualquier momento, incluso durante su construcción. Por ello, el museo se construye siempre desde fuera, no permitiendo que ningún operario actúe desde el interior del recinto construido. Especiales andamiajes y apeos sustentan los paramentos verticales y los elementos de cubierta se colocan con grúas sin intervenir directamente en el cuerpo edificado. Los diferentes detalles constructivos explican cómo el edificio es incapaz de soportar siquiera su propio peso y, abocado a la ruina, se irá deteriorando poco a poco hasta su colapso. Una valla impide el acceso al museo a cualquier persona, previendo la tragedia.

En 1990 realiza en León un conjunto de trabajos: *Estadio Municipal*, *Plaza de los Monumentos*, *La Chantría* y *Calle Cercas*. El plan municipal de trasladar el estadio de fútbol a una zona menos céntrica sirvió al artista para proponer que en los antiguos terrenos se creara la llamada Plaza de los Monumentos, en donde reunir todas las estatuas, imágenes, monolitos «o lo que quiera que sea, que salpican o pueden salpicar la ciudad. La utilidad de la medida queda clara en cuanto que bastará una visita para ponerse al tanto de toda la monumentalidad urbana». En *La Chantría*, Valcárcel Medina exploró los llamados «camino de deseo», senderos creados con el tiempo por el uso de los vecinos, ajenos a los caminos señalados oficialmente: «fijar el proyecto que la gente ya ha ido patentizando en forma de caminos, mediante el perfeccionamiento del alumbrado y firme» (4).

2. Lo público en el artista

Octavi Comeron, artista fallecido en 2013, recurrió en 2007 a un *topos* industrial, a una imagen-*concept* propia del nuevo lenguaje posfordista, gracias al cual se propuso articular una exploración de la redefinición de lo público en la figura del artista: la fábrica construida en 2001 por la empresa automovilística *Volkswagen* en el centro histórico de Dresde (Alemania) a fin de producir el modelo de coche *Phaeton*. Dejemos a Comeron con sus propias palabras:

«Se trata de una planta diseñada especialmente para el montaje de este vehículo, con el que la marca ha buscado entrar en el exclusivo segmento de automóviles de gama más alta. Recubierta por entero de cristal y concebida como emblema corporativo, la *concept-factory* de *Volkswagen* fue bautizada *La Fábrica Transparente*. En el interior de la fábrica, puentes acristalados ofrecen vistas de las zonas de trabajo a los numerosos visitantes, clientes y turistas que diariamente asisten en directo a los distintos procesos de montaje de los vehículos. El suelo de toda la planta está recubierto con parquet de arce canadiense, especialmente seleccionado para la absorción del escaso ruido producido por los trabajadores y maquinarias. Los operarios no visten los tradi-

cionales monos azules del trabajo industrial sino equipos de laboratorio y guantes de un blanco perfecto» (5).

Comeron recoge también cómo, en el discurso inaugural de la factoría, el entonces director de la marca Ferdinand Piëch señalaba la dimensión emocional buscada en esa filosofía del proyecto: «Nuestros clientes y visitantes podrán ver y experimentar aquí la destreza del oficio de nuestros trabajadores y el *state-of-the-art* tecnológico. La marca *Volkswagen* añade así una nueva dimensión a la conexión emocional con un producto completamente nuevo en el segmento de automóviles de lujo». Otro alto directivo de la marca indicó que la empresa, «al hacer visible los procesos», deseaba «presentar la fascinación de un «escenario» de producción y, por supuesto, una atracción para clientes y visitantes».

Comeron partía de los principios fundacionales de «la cultura del cristal» erigida en emblema de la modernidad, sobre la cual se operaba el sueño de lo público: la transparencia; «aquella que ya no concibe la exterioridad como lo ajeno y extraño que solo puede ser contemplado desde el refugio privado, sino como el espacio de proyección del sujeto, donde ha de desplegarse y aparecer. Se trata de un nuevo régimen de visión en el que el cristal ya no es siquiera un obstáculo infranqueable para acceder a la comprensión del mundo, sino, por el contrario, la mejor garantía para su conquista». El objetivo del autor era explorar cómo la transparencia moderna –la proyección constante y luminosa de la interioridad– inauguraba un trabajo regenerador, el llamado postfordismo, al instalar el valor del trabajo en la actividad inmaterial (la producción de ideología) y el trabajo cognitivo. Tal y cómo acertadamente interpretó Martí Perán: «el último eslabón de esta noción limpia y transparente de las nuevas modalidades de trabajo es la misma creatividad; la creación y la cultura como exponentes de un valor de cambio construido en el laboratorio» (6).

Walter Benjamin tuvo bien presente el impacto de las Exposiciones Universales en la constitución del paisaje tanto físico como simbólico proyectado por el espectáculo inmersivo y propagandístico de la mercancía. Para el filósofo alemán, aquellas exposiciones revelaban un conjunto de pulsiones que traducían la íntima relación entre el arte, la economía y la nueva espiritualidad de la producción tecnológica y de conocimiento materializada (o desmaterializada) en la transparencia del cristal: «es altamente significativo el que esta exposición universal [...], que nace de las modernas concepciones de la nueva fuerza del vapor, la que supone la electricidad y el empleo de la fotografía, junto a las modernas concepciones del libre comercio, haya dado el impulso decisivo a la transformación de las formas artísticas en aquel período de tiempo [...] Mera economía de lenguaje si digo que ese espacio era un incomparable cuento de hadas»; «Las exposiciones universales fueron la alta escuela en que las masas, que estaban apartadas del consumo, aprendieron a identificarse con lo que es el valor de cambio»; «Con las exposiciones universales, el museo se revela como interior creciente y gigantesco». (7)

Así, en la Exposición Internacional celebrada en Nueva York en 1939, cuyo lema rezaba «Construyendo el mundo del mañana», surgieron una serie de espacios que simbolizaban el

fin de la hegemonía de los ingenieros y la pujanza de los diseñadores industriales. Este factor es esencial para comprender que la naturaleza del mensaje industrial ya estaba cambiando a favor de una pedagogía sobre la utilidad del conocimiento en la vida diaria de las personas: si los ingenieros hablaban de la fuerza maquina que mueve la fábrica, el diseñador industrial promete el sueño de la aplicabilidad de esa misma fuerza en manos del trabajador-consumidor. Es el principio por el cual la producción sustituye al producto como eje vertebrador de comunión social alrededor de la técnica.

Vale la pena recordar, que el proyecto estaba en parte inspirado en las ideas de Le Corbusier, cuyas ciudades ideales y cristalinas estarían gobernadas por una tecnocracia de ingenieros, intelectuales, artistas y planificadores altruistas que organizarían cada aspecto de la sociedad. El artista moderno y su capacidad para aunar la creatividad y el progreso técnico de la humanidad era desplazado de lo inútil y emplazado en el centro de lo productivo, del trabajo continuamente útil que hacía de la cultura, no una pregunta sino una respuesta disfrutable, palpable y, sobre todo, exhibible.

El análisis de Comeron distingue el espectáculo industrial del espectáculo postindustrial de la cultura en base a que lo que expone la fábrica-museo ya no es el producto resultante de un proceso cognitivo sino el propio trabajo que se produce en el mismo: se exhibe al propio trabajador. Si en el siglo XIX las Exposiciones buscaban domesticar y alienar a los trabajadores en relación al auge de la mecanización, en el siglo XXI, la exhibición del trabajador es urdida a fin de naturalizar la completa disolución de su autonomía en procesos cognitivos superiores; de normalizar que lo nuevo viene constituido por el propio trabajador, que ahora participa activo y entusiasta de la «solución digital» que jamás se interrumpe –que como ficha de dominó es responsable afirmativo y engrasador de todo el conjunto; de justificar su precariedad y desmaterialización en un orden colectivo que no puede atorarse bajo pena de catástrofe. Facebook no tiene un botón de «no me gusta». El trabajador ya no se exhibe como figurante que acompaña simplemente a las máquinas, sino que pone su «entera vida cognitiva» (palabras de Comeron) al servicio del íntimo y engrasante beneficio que recibe y de la conexión con el saber que parece conseguir. Es más, «Yo trabajo, yo soy» es la expresión de la existencia y del trabajo (antes artístico, hoy ya masivo). En la nueva Fábrica (teatro, galería o *medialab*), en donde se diluyen los tiempos y los espacios, «las fronteras que diferenciaban lo público de lo privado, el tiempo productivo del tiempo de la subjetividad, que definían el espacio social del *otium* y lo distinguían del espacio laboral del trabajo, están siendo profundamente alteradas» (8). En consecuencia, la fábrica postfordista –«pura ubicuidad descentrada»– ha asimilado en su interior ese espacio «otro» que era propio del artista: «la subjetividad y el inconsciente han sido puestos a trabajar en todas partes y a todas horas» (9). El artista como resultado de la autoexplotación pública de lo privado.

Paolo Virno o Gilles Deleuze ya sugirieron que el trabajador contemporáneo se presenta bajo el signo del *virtuoso*, el trabajador cuyo trabajo precisa de una estructura pública, de un público sin el cual –como en el caso de un músico, un bailarín o un actor– su actividad no queda

completa. Su finalidad principal ya no sería tanto la producción de objetos o bienes materiales, sino producir comunicación o interacción social. Comeron ya indicó que la Fabrica Transparente de *Volkswagen* «es fábrica y teatro, una cadena continua que produce vehículos y escenifica esa producción ofreciéndola como espectáculo [...] Su forma y su función vienen vinculadas al museo. Sus fachadas de cristal transparente, con su voluntad de apertura y de participación en lo social, son herederas del modo en que el arte ha construido sus espacios desde finales de los años sesenta. La transparencia de la planta de montaje, en la que se escenifica lo que habitualmente tiene lugar tras puertas cerradas, dando lugar a un espacio de comunicación y creando *nuevos valores* también tiene su anclaje referencial en la *Neue Nationalgalerie* de Mies van der Rohe (Berlín 1968) o el Centro Georges Pompidou, de Renzo Piano y Richard Rogers, de 1977» (10).

El razonamiento central de Comeron es que en el arte como en el trabajo, el objeto de exhibición ha pasado del producto al gesto productor, porque en éste se manifiesta el desplazamiento de lo producido a lo productivo; en definitiva, de la cultura a la producción cultural. Para Comeron, el término clave es conocimiento: «los intentos más claros de caracterizar las nuevas formas del trabajo surgidas específicamente de esa fusión en el capitalismo postfordista, los hemos visto en el desarrollo de nociones como «trabajo cognitivo» o, de una manera algo más genérica, la de «trabajo inmaterial», en tanto que actividad productiva vinculada al conocimiento (laboratorios de ideas, tendencias y actividades culturales o software informático), a los cuidados (afectivos o corporales) y a la comunicación» (11). Ese conocimiento se retroalimenta en una nueva estética que teatraliza el conocimiento tecnológico junto a las emociones y experiencias que promete. Esa es la fábrica postfordista en la que se crea la política de las imágenes, ya sólo públicas.

Los nuevos medios de comunicación digitales, los videojuegos, la nueva cocina, el *software* informático, el diseño, la arquitectura, la moda son los vehículos a través de los cuales la cultura da paso a la industria cultural, establecimiento difusor de la expresión estética del nuevo espacio público. La industria cultural, al derramarse, salva al arte de su peligroso destino. Parodiando la famosa ilustración de Ad Reinhardt de 1946, ahora parecería que la industria cultural sale al paso para salvar al arte de ser arrollado por el tren de su propia inutilidad.

3. Lo público en el objeto artístico

Hemos señalado pues, en primer lugar, que el valor otorgado a lo público en el ámbito del arte escondía una falacia fundamental: como «lo público» se entendía la legitimación de los gestores de lo público, que se erigían en garantes de un patrimonio, de una propiedad. La idea era la de usufructo, pues remite directamente a un patrimonio que sigue rindiendo cuentas a la propiedad, y que por ser colectivo, requiere de una forma externa y concreta de administración.

Ese discurso de lo público, sostenido en la tesis que pretende conglomerar una ciudadanía alrededor de unos valores comunes garantizados, está adoptando no obstante nuevas formas, fácilmente descriptibles en términos de política de los afectos. Frente a la desaparición de legitimaciones políticas sobre la responsabilidad de lo público, una parte importante del mundo del arte ha ido asumiendo –como operador económico de símbolos– una vuelta a la esfera pública relacionada con el compromiso moral; una actitud que para muchos es una reliquia de los antiguos sueños del arte, al considerar que solo la economía es el espacio verdaderamente público, mientras la vida social pasa a ser una jurisprudencia privada.

Si es el tiempo de la economía total, de la bioeconomía, del precio justo, de la biografía como profesión, ¿cuál es la distinción del arte cuando pasa a manifestarse como espacio público y por consiguiente toda expresión carecerá de presunción de objetividad? ¿Cómo debe definirse lo público cuando su defensa es sostenida por unos operadores subjetivos, por operadores estéticos? Recordemos que la estética no es el arte, sino la filosofía que se ocupa de su recepción. Y no es que estemos en una estética de la recepción, sino que vivimos en un sistema expansivo de recepción estética, gracias al interfaz, que permite la interacción, la respuesta, la participación.

Por ello, la vieja rencilla de «lo público» con el hermetismo del cuadrado negro, que jamás pudo penetrar, viene a evaporarse gracias al mayor acceso, a la mayor transparencia de los procesos creativos elaborados por herramientas de producción de un uso cada vez más simple y silencioso. El artista es el trabajador de la fábrica transparente, cuyos valores colectivos son fuertes porque reflejan la destreza obtenida mediante el esfuerzo y el estudio permanentes, porque no obstruye el líquido proceder de las cosas. Es el trabajador del conocimiento. El artista en su taller, por el contrario, ya no reúne las adhesiones de antaño: es una actividad meramente privada.

En el redactado de la Ley de Simplificación, Agilidad y Reestructuración Administrativa y de Promoción de la Actividad Económica (2011), propuesta por el gobierno catalán al *Parlament* se declara que «se entiende por empresas culturales las personas físicas o jurídicas dedicadas a la producción, la distribución o la comercialización de productos culturales incorporados a cualquier soporte, y también las dedicadas a la producción, la distribución y la comercialización de espectáculos en vivo». Se incluyen dentro de este concepto a «las personas físicas que ejercen una actividad económica de creación artística y cultural».

Estos textos gubernamentales proponen que los artistas pasen a ser considerados empresas o industrias culturales, incluso a título individual, por lo que es fácil deducir que solo aquellos creadores que sean capaces de producir obras comercializables recibirán financiación pública. Pocos días después de la publicación del Proyecto, el gobierno manifestaba del mismo: «queremos acabar con la subvención e impulsar la inversión». La inversión se llama industria cultural.

Mientras la subvención señala la existencia de atemporalidades en el espacio público, de zonas borrosas, la inversión es transparente y el resultado cuantificable. La subvención es considerada a fondo perdido. La inversión, por el contrario, requiere de una plusvalía. La inversión pasa a denominarse I+D. Se opera pues en un mercado, que aunque colectivo, se nutre de lo biográfico-profesional y redefine lo público, y cuya protección corre a cargo de las instituciones oficiales. La definición de esfera pública, tal y como había sido definida por la sociología moderna, cesa y pasa a definirse en términos de exterioridad común de lo privado.

La competencia neoliberal también busca un objetivo político: privar a la práctica creativa de su independencia de criterios y herramientas, presentando primero la desconexión entre arte y financiación pública como un acierto, al venderlo como la forma más idónea para una justa aplicación de las leyes naturales del mercado, y segundo, insistiendo en la connivencia natural entre el arte como productor de imagen y las tecnologías mismas de la imagen. Se obliga al artista –como ha señalado Boris Groys a adaptarse «a la fluidez, a la pérdida de identidad, a volverse indiscernible, multimedia e interactivo, a triunfar de la manera más rápida y radical, a descentrarse, a diluirse, a licuarse, ya que solo así será compatible con el mercado» (12). Decía David Harvey que resulta interesante el hecho de que las áreas de producción que más crecen con políticas neoliberales son las industrias culturales (películas, diseño, vídeos, videojuegos, música, publicidad y espectáculos), que utilizan la tecnología de la información como base para la innovación y la comercialización de un mercado de emociones. Lejos del territorio de la imaginación y cerca del de la fantasía, entendiendo la primera como la facultad necesaria para revelar la relación secreta de las cosas y la segunda como un mero mapa embellecido de la realidad.

Vayamos finalizando. En 2012, a un año de morir, Octavi Comeron presentó públicamente un modelo de contrato que el artista ponía a disposición de los interesados con el que pretendía reformular la cadena de mediación del valor de una obra de arte con la vista puesta a transformar el sentido mercantil de lo público. En el Contrato Común, Comeron propone que el arte opere como reductor de su propia influencia a fin de permitir una mayor proyección política. Si compro una linterna en una tienda puedo tranquilamente volver a vender la linterna en otra tienda por un poco más de dinero. Según el Contrato propuesto por Comeron, una vez la realización de la obra de arte ha sido remunerada en función de un acuerdo previo que estipula la cantidad de dinero proporcional a su producción, ésta no puede volver a ser vendida por una cantidad mayor de dinero, de forma que tampoco el artista debe volver a cobrar por la misma ni a recibir cantidades extras por el valor añadido que ésta haya podido acumular en el tiempo. El arte, desde esta perspectiva, reduce el campo en el que las obras pueden adherirse al caudal multiplicador del capital, cortocircuitando la dinámica inflacionista de los productos culturales. Esto revela con gran intensidad una del todo necesaria filosofía obstruccionista, mediante la cual la práctica artística y el propio artista se proyectan como disruptores de la licuación propia de la dinámica financiera de lo simbólico que es lo que constituye hoy el nuevo paradigma de lo público. El arte no expande emociones ni estética los ámbitos de la vida pública, sino que, bien al contrario, se presta a adelgazarse –pero con

solidez— a fin de espesar la liquidez pública del sistema, y para tomar con plena conciencia las riendas de la propia responsabilidad en la urgente necesidad de sustraer la libertad de crear de la dictadura del fetiche y de su inserción en la aparente transparencia y naturalidad del dinero, ya que es el dinero el que verdaderamente cancela las deudas sociales que todos adquirimos mutuamente. Es la fascinación de este espacio continuamente liquidado, siempre justo, operado por la ley del derecho mercantil privado, el que debemos combatir; no para volver a ningún antaño mejor, sino para sostener un presente plausible.

NOTAS

(1) MACBA: *La derecha, la izquierda y los ricos* (SUB, 2013). Premio 2013 de la Asociación Catalana de Críticos de Arte: <http://www.youtube.com/watch?v=rDzt22T-xJY&>

(2) DELGADO, M. «Arte y espacio público», *El País*, edición Cataluña, 28 de enero de 2002.

(3) *Ver Ir y venir de Valcárcel Medina*, catálogo de exposición, comisariado de José Díaz Cuyás. Barcelona: Fundación Tàpies, 2002.

(4) Sobre este asunto, ver también PÉREZ-HITA, F. (2009). *Caminitos de deseo*: <http://www.youtube.com/watch?v=TWCaBuBDQqQ>

(5) Comeron, O. (2007). *La Fábrica Transparente. Arte y trabajo en la época postfordista*, Tesis Doctoral, dirigida por Miguel Morey, tutorizada por Carlos Velilla, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universitat de Barcelona, 2007, p. 11. Disponible en: http://www.soymenos.net/links/la_fabrica_transparente_tesis_OC.pdf.

Sobre el conjunto de la obra de Octavi Comeron, ver T. BADIA, J. L. MARZO y J. MASÓ (eds.) (2014). *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron (1965-2013)*. Barcelona: Escola Universitaria BAU y Universitat de Barcelona.

(6) *Glas-kultur ¿qué pasó con la transparencia?* Catálogo de exposición (2006-2007). Comisariado de Martí Perán, Koldo Mitxelena. San Sebastián-Lleida: Centre d'Art La Panera, pp. 36-37. Los artistas participantes fueron: Xavier Arenós, Marc Bauer, Denis Beaubois, François Bucher, C505, Hannah Collins, Octavi Comeron, Do-Ho-Suh, Domènec, Eventstructure Research Group, Andreas Gursky, Fabrice Gygi, Anna Malagrida, Iñigo Manglano-Ovalle, Antoni Muntadas, Alexander Pilis, Orit Raff, Pablo Rivera, Thomas Ruff, Gregor Schneider, Efrat Shvily, Frank Thiel, Timm Ulrichs, Cooperativa Uro1.org, Javier Vallhonrat, Albert Vidal, Anton Vidokle.

(7) Pasajes procedentes de Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.

(8) COMERON, O. (2007). *Arte y Postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente*. Madrid: Fundación Arte y Derecho, Trama Editorial, pp. 23-24.

(9) COMERON, O., ob. cit., p. 209.

(10) Ídem, p. 58.

(11) Ídem, p. 27.

(12) Boris GROYS, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos, pp. 20-21.

LO PÚBLICO Y LA FOTOGRAFÍA. UNA REFLEXIÓN SOBRE EL CAMPO FOTOGRÁFICO

Alberto Martín Expósito

AUTOR/AUTHOR:

Alberto Martín Expósito

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Comisario y Editor fotográfico

TÍTULO/TITLE:

Lo público y la fotografía. Una reflexión sobre el campo fotográfico

The public sphere and photography. A reflexion on the field of photography

CORREO-E/E-MAIL:

amartin@usal.es

RESUMEN/ABSTRACT:

El autor presenta una reflexión sobre las demandas del mundo de la fotografía al ámbito público, viendo, por un lado, cómo se han ido estructurando esas demandas, qué logros se han alcanzado y en qué medida las transformaciones de las políticas públicas en el área de la cultura han afectado al medio fotográfico.

The author presents a reflexion on the demands of the photography world on the public field, looking at, on one hand, how these demands have been structured, what achievements have been made and to what extent transformations of public policy in the area of culture have affected the photography medium.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Fotografía; política cultural; administraciones públicas.

Photography; cultural politics; public administrations.

La propuesta inicial para la elaboración de este artículo era abordar el análisis del estado actual de la iniciativa pública en torno a la fotografía, así como el posible papel que debería desempeñar lo público en su difusión. Sin embargo, en el proceso de preparación de este texto fue apareciendo e imponiéndose, cada vez con mayor claridad, un tema que podría considerarse como anterior al originalmente propuesto y que de alguna manera lo englobaría y contextualizaría. Se trataba, en cierto modo, de dar la vuelta a la cuestión, y en lugar de repasar las acciones públicas desarrolladas por las diferentes administraciones hacia la fotografía, algo que podía presentarse de antemano como la crónica de un naufragio (tal y como también presentía y anunciaba la persona que hacía el encargo), proceder a mirar al otro lado del espejo y reflexionar sobre las demandas del campo fotográfico (1) hacia el ámbito público: cómo se habían estructurado y expresado esas demandas a lo largo del tiempo, qué se había conseguido, y de qué manera este proceso podía decir algo sobre los cambios y transformaciones del medio fotográfico a lo largo de algo más de tres décadas, periodo durante el cual también los planteamientos de la acción pública en torno a la cultura han sufrido importantes transformaciones.

De hecho, la propia naturaleza del campo fotográfico, su heterogeneidad, su complejidad conceptual e histórica (2), la pluralidad de prácticas y usos capaz de desarrollar, la variable condición de las imágenes fotográficas a lo largo de la historia y en función de los contextos, tanto artísticos como extra-artísticos, o la evolución de sus relaciones con otros campos culturales, y en especial con el campo artístico, tienen mucho que ver con cierta dificultad para una adecuada estructuración de la relación entre lo público y lo fotográfico, o al menos, con el hecho de que esa estructuración haya tendido a ser incompleta o desequilibrada.

Sin duda hay motivos para pensar que lo público debiera mantener una relación especial o específica con la fotografía, aunque los argumentos puestos en juego para ello a menudo se cruzan y mezclan con aquellos otros que, ante todo, tienen que ver con la defensa de la autonomía y especificidad del campo fotográfico, así como con el mantenimiento, construcción o reconstrucción de legitimidades y hegemonías dentro del medio. De un modo muy explícito, Régis Durand afirmaba en una entrevista, desarrollada en un momento y contexto especialmente significativos, que «el medio fotográfico es más bien conservador, como si se tratara siempre de proteger una autonomía y una especificidad conseguidas con dificultad» (3). El contexto era la refundación en 2004 del *Jeu de Paume*, resultado de la fusión de tres instituciones (*Galerie nationale du Jeu de Paume*, *Centre national de la photographie* y *Patrimoine Photographique*), en lo que suponía una importante e interesante transformación del paisaje institucional de la fotografía en Francia. El horizonte de dicha refundación se situaba ya en el campo ampliado de la imagen y no sólo en un territorio estricta y específicamente fotográfico, según sus propias palabras. Algunos años antes, en 1997, el propio Régis Durand, en una entrevista realizada con motivo de su nombramiento como director del *Centre national de la Photographie* (4), había tenido que realizar un esfuerzo para explicar la redefinición de dicho centro fotográfico en el contexto de la nueva cultura visual. Aparecían en dicha entrevista varios argumentos y temas que tenían que ver simultáneamente, tanto con la necesaria ade-

cuación a la transformación de la fotografía a partir de los años ochenta, como con las reticencias del campo fotográfico a perder su esfera de autonomía y una presencia específica: la concurrencia de la fotografía con el video y la imagen numérica, la necesidad o no de un centro especializado, la reticencia de los museos a mostrar fotografía, la existencia de un público potencial para otra fotografía y otros discursos menos tradicionales, las diferencias entre una aproximación al medio más patrimonial y otra más contemporánea, la falta de sentido que tiene ya en ese momento la oposición entre *plasticiens*, fotógrafos de lo real o reporteros, o, por último, la problemática de la fotografía aplicada, como la moda o la arquitectura.

Es ilustrativo este ejemplo, en la medida en que da cuenta de las dificultades que ofrece el campo fotográfico para la acción pública, especialmente si tenemos en cuenta las importantes transformaciones en que se ha visto envuelta la fotografía a lo largo de las tres últimas décadas. Cambios sociales, cambios tecnológicos, cambios en su relación con la esfera artística, cambios en la cultura visual, que hacen aún más complejo abordar, analizar y gestionar el medio. Sin embargo, la dificultad para definir, delimitar, e incluso, clasificar lo fotográfico no es sólo el resultado de su reciente evolución, sino que forma parte de su naturaleza esquiva, dispersa, híbrida, proteiforme y heterogénea. La fotografía, situada a mitad de camino entre las prácticas nobles y las prácticas «vulgares», como apuntaba Bourdieu (5), se afirma a un mismo tiempo como hecho social y como práctica artística, la encontramos diluida en nuestra cultura visual, manteniéndose accesible, pero también impregnando y alimentando buena parte del arte contemporáneo. Entre las muchas oposiciones y dicotomías que plasman la heterogeneidad del medio fotográfico, es probablemente la dualidad entre arte y documento, con todas sus derivaciones, aquella que con más insistencia recorre la historia de la fotografía y especialmente su actualidad y su pasado más reciente. Una dicotomía que reaparece y se traduce en un múltiple juego de oposiciones, como el que enfrenta la colección con el archivo (6), la obra de arte con el producto cultural y técnico, e incluso el arte de los fotógrafos con la fotografía de los artistas. Junto a la permanente y compleja cuestión de la relación entre fotografía y arte, y transitando por debajo de ésta, siempre reaparece o no deja de aparecer también, la cuestión del documento. Un aspecto inherentemente ligado a lo fotográfico, que al tiempo que naturaliza, unifica y delimita el medio, lo separa, divide y enfrenta en función de su práctica, uso y contexto. Una cualidad que no deja de ser, una y otra vez, el reducto específico del campo fotográfico, el espacio natural sobre el que se repliega, pero que también, simultáneamente, es la misma que ha permitido a la fotografía expandirse por la esfera artística transitando por la inestable frontera del no-arte (7).

David Campany ha resumido a la perfección el complejo e indefinido paisaje de la fotografía, cuando escribe:

«[...] no podemos mantener enfocada la totalidad de todo lo que es fotográfico. Es un campo demasiado grande y demasiado difuso para poder ser unificado. La fotografía se resiste a la definición, y ello es debido en parte a que la cultura hace con ella cosas muy distintas y dichas cosas cambian con el tiempo. Escapa a fórmulas fijas de

tal manera que nunca resulta plenamente satisfactorio o, quizá incluso, posible, decir de una vez por todas qué es, tanto a nivel técnico como cultural.» (8)

Si se efectúa un recorrido, en nuestro país y en las dos últimas décadas, por las iniciativas desarrolladas desde el campo fotográfico en demanda de políticas y acciones públicas dirigidas hacia el medio, es posible observar mucho de lo apuntado anteriormente, percibir las dificultades y el juego de oposiciones, e incluso se puede llegar a entrever en qué medida son esas mismas dificultades y oposiciones las que determinan un tipo de demanda y un tipo de respuesta por parte de la administración pública.

Es interesante señalar previamente tres aspectos generales a propósito del tema. En primer lugar, se puede constatar que en este, como en la mayoría de los ámbitos de la vida cultural española, hay que esperar hasta principios de los años ochenta, tras el cambio de régimen político, para encontrar iniciativas articuladas desde el campo fotográfico hacia el ámbito público. En segundo lugar, reseñar que desde ese mismo momento, será Cataluña, el medio fotográfico catalán, quien tome la iniciativa en esta materia y la desarrolle con mayor continuidad a lo largo del tiempo, incluso hasta el momento actual. Y por último, que en este medio, como en otros, es notoria la ausencia de políticas de carácter general y de largo plazo, reduciéndose la actuación pública a iniciativas y actuaciones dispersas y fragmentarias, situación que provoca una sensación de vuelta a empezar, de *déjà vu*, en cada ocasión en que el sector se dinamiza u organiza para plantear sus demandas.

Es interesante, en este sentido, señalar algunos de esos momentos de dinamización y organización del campo fotográfico a lo largo de las últimas décadas: las *Jornadas Catalanas de Fotografía* (1980), el *Libro blanco del patrimonio fotográfico en Cataluña* (1996), el *I Debate de Fotografía*, organizado por el Ministerio de Educación y Cultura (1997), las *II Jornadas Catalanas de Fotografía* (2008) celebradas en el contexto de SCAN 08, dos estudios o informes sobre el medio fotográfico elaborados por el CoNCA (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts) en 2009 y 2010, titulados respectivamente *Entorn de la fotografia en el context de les arts visuals a Catalunya* y *Estudio sobre el estado y perspectivas de futuro del sector de la fotografía en Cataluña. Propuesta de política pública*, y, por último, el estudio *La dimensión económica de las artes visuales en España*, editado en 2006 por la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (9).

Se trata de iniciativas que en buena medida funcionan, no sólo como articuladoras de las demandas del medio, sino también como actuaciones que canalizan, revisan y construyen periódicamente reflexiones sobre la fotografía. Sin duda, esas ocasiones son el momento de hacer balance, señalar carencias y necesidades, reclamar políticas públicas, pero también abordan implícitamente o dejan ver, los cambios y resistencias en el campo fotográfico, la recomposición de hegemonías y legitimidades, el estado general del medio, la relación con el arte, los cambios de valores y conceptos, las nociones críticas e historiográficas, los criterios archivísticos y patrimoniales, las políticas de autor, etc.

A excepción del *I Debate de Fotografía*, organizado por el Ministerio de Educación y Cultura, las actividades y documentos señalados anteriormente han sido objeto de publicación, por lo que la información expuesta o contenida en ellos es fácilmente accesible. No se trata, por tanto, de resumir aquí su contenido, sino de señalar, más que analizar, por razones de espacio, cómo estas actividades y estos documentos manifiestan algunas cuestiones relativas al modo en que se piensa, se organiza y se estructura el campo fotográfico (10).

Las *Jornadas Catalanas de Fotografía* dan cuenta de la problemática central de aquel momento: la normalización. Con el comienzo de la década de los años ochenta la cuestión prioritaria, en la que es relativamente fácil ponerse de acuerdo dado el absoluto vacío existente, es proceder a señalar las carencias y consecuentemente proponer las políticas, acciones y dinámicas capaces de estructurar y dinamizar la presencia y el desarrollo del medio fotográfico en el país a todos los niveles. Dos grandes cuestiones aparecen ya como centrales: la dimensión patrimonial y la vertiente creativa. Estos dos aspectos protagonizan y vertebran a partir de este momento, y puede decirse que hasta la actualidad, las demandas de políticas públicas. En el fondo, encontramos en ello, simplificando, la dualidad antes mencionada entre arte y documento. Por un lado, se trata de señalar, valorar y defender la dimensión patrimonial de la fotografía y proceder a crear las herramientas e instituciones necesarias para su conservación y recuperación. Por otro, aparece la cuestión de la creación fotográfica, vinculada a la escasez de exposiciones, galerías y mercado, y un múltiple déficit formativo, crítico e historiográfico. La aspiración a la creación de archivos, fototecas o un museo de la fotografía forma parte de las prioridades del momento. Sin duda, tanto el diagnóstico como las demandas podían hacerse extensibles al resto del país. En cierto modo, puede decirse que en este momento las especificidades del campo fotográfico están a salvo, sus fronteras y límites son relativamente estables, las tensiones derivadas de la dualidad arte/documento aún no han saltado. La prioridad es la normalización, reconocer el valor patrimonial de la fotografía, dar visibilidad a la creación fotográfica, crear tejido y estructurar.

En este sentido, la década de los ochenta y primera mitad de los noventa es probablemente el periodo más importante para el campo fotográfico en términos de normalización, a pesar de la ausencia de políticas públicas globales, definidas y estables. Pero incluso a pesar de ello, desde el punto de vista de la acción pública, institucional, es el momento de mayor iniciativa. Aparecen festivales de fotografía a lo largo del país, con diferentes formulaciones, la mayor parte de ellos con ayudas públicas de uno u otro tipo. El festival como formato específico del medio fotográfico, espacio de afirmación, promoción y resistencia, probablemente sea el tipo de actividad con mayor visibilidad, capaz de captar fondos, construir público, y centrar la atención. Muchos de estos festivales desaparecerán, especialmente a lo largo de la última década y media, y otros, los menos, se reformularán, bien hacia discursos y planteamientos más centrados en lo visual que en lo estrictamente fotográfico, bien hacia el territorio de la creación emergente. Quizás la mayor difusión y presencia de lo fotográfico en el panorama expositivo, una anhelada normalización, haya sido, junto a la desidia institucional y el agotamiento de ciertos modelos, la causa de esta evolución.

Este periodo es también el momento en que la fotografía entra por diferentes vías, aunque siempre de un modo relativamente precario y mal estructurado, en el sistema de enseñanza y crecen cuantitativa y cualitativamente los trabajos de investigación sobre el medio. También aparecen revistas y publicaciones que aportan diversos grados de reflexión y actualizan la información disponible, aunque siempre con escaso o nulo apoyo público. No obstante es necesario señalar que a lo largo de los años ha existido un cierto déficit en la recepción y el interés hacia estas iniciativas, generándose un cierto círculo vicioso cuyo resultado redunda en la precariedad de nuestra investigación y capacidad de reflexión teórica.

Pero aquello que caracteriza por encima de todo este periodo es el cambio en dos aspectos especialmente significativos. Por una parte, la atención que pasa a prestarse al patrimonio fotográfico desde el ámbito público, bien mediante la incorporación de fondos y colecciones a organismos, archivos o centros preexistentes, bien a través de la creación de entidades específicas, bien mediante un mejor tratamiento y articulación de la documentación conservada (11). En este ámbito entran decididamente en tensión dos intereses y sensibilidades, o si se prefiere, dos puntos de vista en el tratamiento y, sobre todo, difusión de los fondos: el documental y el artístico. Junto a esta evidente dualidad, entra en juego un tercer elemento de importante incidencia, derivado en buena medida de la estructuración del estado autonómico, como es la aparición prioritaria de un criterio territorial, geográfico, en la consideración, y a menudo valoración, del patrimonio fotográfico.

El otro ámbito es, claramente, la entrada de la fotografía en el campo artístico y su presencia, cada vez más significativa, en el mercado del arte. En este terreno serán los museos y centros de arte las instituciones que vehiculen la acción pública, tanto a través de su política expositiva como del desarrollo de sus colecciones. La cuestión de la relación de la fotografía con el museo pasa a desempeñar un papel relativamente hegemónico (12). Del mismo modo que se apunta y se va abriendo la problemática de la dualidad entre archivo y colección, entre documento y obra, y de modo significativo, entre la fotografía de los artistas y el arte de los fotógrafos. Asunto este último que irá cobrando mayor importancia a lo largo de los años, en la medida en que la propia política de exposiciones y colección por parte de las instituciones, el tratamiento que dan a la fotografía, incida en esa fractura, en esa barrera difusa que sin embargo se hace cada más presente y problemática para el campo fotográfico y sus aspiraciones. De hecho, el reconocimiento de la fotografía por el museo, no deja de hacerse con un coste para la especificidad del campo fotográfico que pierde claramente terreno frente a la fotografía dentro del campo artístico.

En este periodo, todavía forma parte de las aspiraciones del campo fotográfico la creación de centros específicos dedicados al medio. Fruto de ello es la creación, entre otros, del *Centro de Fotografía Isla de Tenerife* en 1989 o del *Centro Andaluz de la Fotografía* en 1992. La génesis de estos centros se da en un momento en que todavía son vistos como opciones viables y necesarias para la difusión de la creación y la cultura fotográfica, independientemente de la aceptación o entrada de la creación fotográfica en la esfera artística.

En términos generales, puede decirse que en este periodo, con diferentes grados de coherencia y efectividad, surgen iniciativas a lo largo del país, a cargo de diferentes niveles y ámbitos de la administración pública, que persiguen la necesaria normalización del campo fotográfico. Sin embargo, es sintomática la enorme escasez de políticas o iniciativas específicas hacia el medio por parte de la administración central. Sus acciones adquieren en general un carácter que podríamos calificar de simbólico. Así por ejemplo, la creación del *Premio Nacional de Fotografía* en 1994, que desgaja del Premio Nacional de Artes Plásticas el reconocimiento a la creación fotográfica. Decisión que describe perfectamente la fractura y la tensión antes señalada entre el campo artístico y el fotográfico.

Otra iniciativa ministerial se da en mayo de 1997, con la convocatoria y celebración del *I Debate de Fotografía*. En el breve texto de presentación del debate se afirma: «La conservación, fomento y difusión de la fotografía en su expresión artística y creadora como una faceta más del Arte, es uno de los objetivos del Ministerio de Educación y Cultura. La organización de exposiciones y la creación del Premio Nacional de Fotografía en 1994 han sido las principales actividades realizadas hasta ahora. Con el fin de poder actuar en un ámbito más amplio, el Ministerio de Educación y Cultura organiza un Debate sobre fotografía [...] para el análisis de la situación en sus diferentes facetas:

- Recuperar y conservar la fotografía antigua como parte del Patrimonio Histórico y Cultural
- Potenciar la presencia de la fotografía en Museos y Colecciones
- Difundir la fotografía a través de exposiciones y otras actividades».

Las mesas y conferencias que concretaban estas intenciones eran: «La conservación del patrimonio histórico-artístico fotográfico español», «El Museo y la fotografía. Las colecciones» y «Estado de la fotografía contemporánea española».

Merece la pena la larga cita en la medida en que da cuenta de la falta de perspectiva y ambición del Ministerio, al tiempo que resume los elementos a los que había ido quedando reducida la dinámica de normalización de los aproximadamente quince años anteriores: el patrimonio fotográfico, el museo y la fotografía y la promoción y difusión de la creación fotográfica contemporánea. El propio Ministerio declara que su actuación se ha reducido a la creación del *Premio Nacional de Fotografía* y la organización de exposiciones (13).

El planteamiento y desarrollo de las mesas de debate es más una revisión o un estado de la cuestión del campo fotográfico que unas sesiones orientadas hacia la estructuración de una hoja de ruta para una política pública hacia la fotografía. Una vez más (y aunque suene reiterativo, la realidad del medio también lo es), la dualidad documento/arte se hace presente en todos los ámbitos. En realidad las sesiones se convierten fundamentalmente en un conjunto de reflexiones sobre la especificidad y la heterogeneidad de lo fotográfico y los proble-

mas que ello conlleva. En el ámbito patrimonial por la necesidad de establecer una visión específicamente fotográfica, «por encima de las posturas del galerista y del documentalista» (14), que permita abordar la complejidad real de los materiales fotográficos. Del mismo modo se llama la atención sobre la necesidad de establecer políticas claras de colección y preservación, y específicamente se plantea el problema de la cantidad, habida cuenta de los millones y millones de fotografías potencialmente existentes y susceptibles de ser conservadas. Es esta una cuestión que reaparece de nuevo en los años siguientes y que tiene una importancia fundamental, pues de un modo u otro, cualquier selección en este sentido conlleva el establecimiento de criterios y posturas frente al hecho fotográfico y su múltiple condición como documento, expresión creativa o práctica social, vulgar, humilde y multitudinaria, siendo esta última la gran olvidada de la política patrimonial, en beneficio del tema y el autor.

En relación a los otros dos ámbitos de debate, la fotografía y el museo y el estado de la fotografía contemporánea, también aparece recurrentemente el problema de la naturaleza o la especificidad de la fotografía. En cuanto a la fotografía y el museo, la cuestión ya no es, ahora, la entrada de la fotografía en el museo, sino los criterios de colección y la consideración, revisión y tratamiento de los fondos fotográficos, así como la eterna e inestable diferenciación entre documento y objeto artístico. Un asunto colateral a éste ocupa el debate sobre la creación fotográfica, al plantearse el lugar, el estatus y la especificidad de la fotografía en el campo artístico, siempre entre la disolución y la resistencia. Pero más allá de este reiterado asunto, que permanecerá en el tiempo y lo encontraremos enunciado una y otra vez, se hace hincapié en las carencias estructurales del medio, las que tienen que ver con la debilidad del mercado y el coleccionismo, y, sobre todo, las que tienen que ver con la falta de formación y masa crítica. Diagnóstico que da cuenta de la fallida o incompleta normalización del medio fotográfico durante la década y media anterior. Aún se reclama la creación de un centro nacional o un museo de la fotografía, aunque esta reivindicación no se mantendrá en el tiempo, por diversas razones. Una de ellas es, sin duda, la incorporación de la fotografía a un discurso y un territorio más amplios como es el de las artes visuales; la otra, aparece enunciada en uno de los estudios del CoNCA, citados más arriba, donde se diferencia entre la necesidad o no de un centro de la fotografía, según sea desde la óptica patrimonial o desde la perspectiva de la difusión. Si es desde la primera, el estudio desaconseja su creación, tanto por entrar en conflicto con una red descentralizada ya existente dedicada a la conservación del patrimonio y con funciones ya desarrolladas por museos como el MACBA y el MNAC, como por considerar que sería un anacronismo en el actual campo ampliado de la imagen. Sin embargo, el estudio sí contempla la oportunidad de su creación desde el punto de vista de la difusión para cumplir la tarea de difundir la fotografía de forma sistemática y regular, y para garantizar su presencia continua en la esfera pública. Lo que implícitamente parece mostrar este planteamiento es que, en cualquier caso, la especificidad de la creación fotográfica no parece verse adecuada y suficientemente representada en el panorama expositivo de los centros de arte, museos y galerías de arte contemporáneo, o al menos, que sigue existiendo un fondo problemático para el campo fotográfico, en el modo en que las instituciones del arte abordan la difusión de la fotografía, y sin embargo, sí hay un cierto reconocimiento (aun-

que planteando un reforzamiento y mejora de su función) al papel que algunas de estas mismas instituciones (concretamente el MACBA y el MNAC) desempeñan o deben desempeñar en cuanto a la presencia y representatividad de la fotografía de las últimas décadas en sus colecciones. Sin duda, la autoridad que se reconoce a las instituciones del arte, incluso para articular autoridad y hegemonía dentro del propio campo fotográfico, está en la base de esta dualidad. Conviene traer a la memoria, ahora, el ejemplo francés que se exponía al comienzo de este artículo, a propósito del *Centre national de la Photographie* y el *Jeu de Paume*. En cualquier caso, el último episodio, a nivel estatal, de la permanentemente frustrada posibilidad de creación de un Centro nacional de la fotografía tuvo lugar en 2007, cuando se proyectó, y posteriormente se abandonó, un Centro Nacional de las Artes Visuales en el edificio de Tabacalera, la Antigua Fábrica de Tabacos de Madrid. La opción por un Centro de Artes Visuales es fruto ya de la imparable tendencia a abordar la fotografía desde el territorio ampliado de la imagen que suponen las artes visuales.

Prácticamente en paralelo al *I Debate de Fotografía*, auspiciado y promovido por el Ministerio, aparece el *Libro blanco del patrimonio fotográfico en Cataluña* (1996), un proyecto pendiente desde las *Jornadas Catalanas de Fotografía* de 1980. Un estado de la cuestión sobre el medio fotográfico que igualmente hace hincapié en la incompleta o fallida normalización, después de década y media. Las carencias señaladas son las mismas que aparecerán en el *I Debate de Fotografía* en relación a la situación del mercado, las exposiciones de fotografía, la necesidad de avanzar en la articulación de las tareas de conservación y difusión del patrimonio fotográfico o la escasez de masa crítica (enseñanza, investigación, etc.). Pero lo que nos interesa aquí, especialmente, es cómo hace aparición el concepto de fotografía de autor, planteándose una diferencia operativa entre ésta y la fotografía conservada en archivos o fondos fotográficos. Se proponen para la fotografía de autor demandas específicas entre las que es interesante señalar las que hacen referencia a la necesidad de establecer un sistema de ayudas para artistas o instituciones o potenciar el formato del encargo fotográfico, propio y característico del medio. Podemos observar cómo a lo largo de los años se van delineando tres líneas de trabajo: aquella que hace referencia al patrimonio fotográfico, la que hace referencia a la creación fotográfica contemporánea, llamada de autor, y la que hace referencia a diversos aspectos que podríamos denominar o definir como base estructural del campo fotográfico: investigación, enseñanza, reflexión teórica, etc. Es cierto que en el ámbito general del patrimonio fotográfico se encuentran y se relacionan, de manera compleja, tanto los archivos de imágenes como la fotografía de autor, los documentos y las obras de arte, el archivo y la colección. Se trata de un territorio complicado que obliga a delimitar diferencias y matices para separar usos, prácticas o estéticas y a establecer periodos cronológicos de actuación a cargo de unas u otras instituciones.

Aproximadamente una década después tienen lugar las *II Jornadas Catalanas de Fotografía* (2008), que desde su propio título establecen una referencia a las primeras jornadas de 1980, y también pretenden constituirse como un espacio para la reflexión sobre el estado de la fotografía en Cataluña. De las seis mesas redondas que componen el programa, dos de ellas

se dedican a lo que más arriba se ha denominado como base estructural: investigación, enseñanza, publicación. Una vez más se señalan el mismo tipo de carencias que venían siendo apuntadas en ocasiones anteriores, pero la importancia que ahora se concede a este tema en las jornadas y la necesaria reiteración del diagnóstico hace que finalmente, este entramado altamente deficitario, se termine revelando como el verdadero talón de Aquiles del campo fotográfico (15). Otras dos mesas aparecen dedicadas a aspectos ya conocidos y debatidos en ocasiones anteriores, como componentes fundamentales de cualquier diagnóstico o propuesta de actuación, se trata del mercado y el coleccionismo y del patrimonio fotográfico, aspecto este último donde se reitera la necesidad, una vez más, de nuevos planteamientos o reorientaciones. Es interesante sin embargo, como novedad que testimonia la rápida transformación del medio en tan sólo una década, que una de las mesas se dedique ya, lógicamente, a «Fotografía y nuevas tecnologías».

Prácticamente a continuación de estas jornadas se realizan los dos informes del CoNCA, ya citados: *Entorn de la fotografia en el context de les arts visuals a Catalunya* y *Estudio sobre el estado y perspectivas del futuro del sector de la fotografía en Cataluña. Propuesta de política pública en el ámbito de la fotografía*. Puede decirse que el conjunto de estos dos informes es, sin lugar a dudas, la iniciativa más ambiciosa y completa puesta en marcha para evaluar el medio y proponer actuaciones públicas. Aunque lógicamente la referencia territorial es Cataluña a todos los efectos (datos, estadísticas, ejemplos concretos, panorama institucional, etc.), buena parte del diagnóstico y muchos de los planteamientos son perfectamente extrapolables al resto del estado.

Teniendo en cuenta la extensión de estos dos estudios, pero también su accesibilidad, el objetivo de estas líneas se limitará simplemente a señalar algunos elementos o aspectos especialmente pertinentes de cara al contexto y a la argumentación que se viene desarrollando en este artículo.

En el primero de estos documentos, dedicado o limitado al análisis de la fotografía de autor, la fotografía es definida o abordada como un subsector específico dentro del ámbito de las artes visuales, de ahí que se dedique un interesante y significativo apartado a la acotación del sector. En dicho apartado se reconoce la dificultad para determinar los límites de la cultura fotográfica, la complejidad de lo que significa y comprende tanto el propio término «fotografía», como los diferentes tipos de fotografía, y la problemática que, en definitiva, conlleva definir y delimitar qué es la fotografía de autor o qué significa la creatividad, dentro del medio. El estudio apuesta por la utilización del término fotografía de autor, frente al de fotografía creativa, aunque expone claramente la problemática existente en torno a la variada terminología utilizada para nombrar los usos «creativos» de la fotografía. Aparece también, en este apartado, la referencia ineludible a la dualidad fotógrafo/artista: los fotógrafos que proceden de la tradición fotográfica y los que proceden de las artes visuales y utilizan la fotografía entre otros medios. Y consecuentemente, se deja claro que hablar de fotografía en el campo artístico va más allá del formato o el soporte, hasta ocupar un extenso e híbrido territorio de límites difusos. Es muy

interesante el modo en que a lo largo del documento todas estas cuestiones aparecen una y otra vez como un verdadero ruido de fondo. El informe necesariamente se ve obligado a menudo a especificar si los creadores de los que se habla o los que recogen las estadísticas son exclusivamente fotógrafos o no, si utilizan sólo el soporte fotográfico o como un medio más, si son fotógrafos profesionales o *amateurs*, del mismo modo que la terminología fluctúa entre creadores, fotógrafos y artistas. En el documento aparece también una doble tensión hacia dentro y fuera del campo fotográfico. Hacia fuera no falta alguna voz que señala, con cierta lógica, que la iniciativa pública ya no debiera dirigirse específicamente hacia el ámbito fotográfico, sino hacerse extensiva hacia el conjunto de las artes visuales. Hacia dentro, y en un sentido parecido, el informe no deja de señalar que en las nuevas generaciones de artistas cada vez es más difícil hablar de obras específicamente fotográficas. Precisamente para diferenciarse o encontrar la especificidad dentro del conjunto de las artes visuales, a menudo el medio fotográfico tiene que volver hacia dentro, hacia ciertos elementos que realmente son muy particularmente fotográficos, pero al mismo tiempo están relativamente alejados del campo artístico: las asociaciones fotográficas, la multitud de premios y concursos fotográficos, la actividad de los fotógrafos profesionales y ese territorio limítrofe y movedizo entre fotografía aplicada y creativa, o la propia naturaleza democrática de la fotografía, ahora impulsada y reforzada por el sistema digital. La fotografía se enfrenta así a su doble naturaleza «noble» y «vulgar», al tiempo que asiste a la potencial absorción o disolución de lo específicamente fotográfico en el territorio híbrido de las artes visuales. Se citaba más arriba, entre los documentos pertinentes para el análisis abordado en este texto, el estudio *La dimensión económica de las artes visuales en España*, editado en 2006 por la *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya*. Es realmente interesante y oportuno comparar ambos estudios, éste y el del CoNCA, ambos en el contexto de las artes visuales, para comprobar la similitud de planteamientos y demandas, y comprobar lo difícil que le resulta a la fotografía delimitar su especificidad, tanto en el ámbito concreto de las artes visuales, como antes, de modo más genérico, en el campo artístico. Y por ello, la dificultad también para justificar una política pública específica hacia la fotografía, separada y diferenciada de la que podría demandarse para el conjunto de las artes visuales.

Si este estudio del CoNCA, que acabamos de ver, se adentraba en la fotografía de autor, el segundo, titulado *Estudio sobre el estado y perspectivas de futuro del sector de la fotografía en Cataluña. Propuesta de política pública general en el ámbito de la fotografía*, lo hace en el ámbito general de la fotografía, desde la vertiente patrimonial y documental a la artística, tal y como se señala en el texto de introducción, a través de cuatro apartados: políticas patrimoniales, fomento de la creatividad, educación, estudios e investigación, y difusión. El documento hace gala en términos generales de la experiencia argumental acumulada a lo largo de décadas por el campo fotográfico, con madurez y densidad, y actualiza e integra en sus propuestas, de manera relativamente razonable, el nuevo panorama derivado de la fotografía digital. En este sentido, probablemente sea el referente más reciente y completo, para conocer las sensibilidades, orientaciones y demandas del campo fotográfico. Pero también deja ver las tensiones y hegemonías existentes en su interior, así como las dificultades derivadas de la compleja naturaleza de lo fotográfico.

En relación a la política patrimonial, sin dejar de reconocer que quizás sea el terreno en el que más se ha avanzado, algo que probablemente se deba a que ha tomado en su evolución la forma de un sistema descentralizado, las demandas son eminentemente de orden práctico: estructuración, homogeneización de la gestión, sistematización, normalización de criterios, etc. Sin embargo, aparece con fuerza una significativa diferenciación, en parte ya comentada, entre archivos y museos, archivo y colección, documentos y obras, creación y fondos documentales. Lo interesante es la absolutamente clara y tajante distinción sobre un tema que, al menos en el pasado, planteó alguna discusión, y más ahora, en un momento de cambio del estatuto y usos de la documentación tanto como de la puesta en cuestión del concepto de obra de arte (16). Queda en el aire la posible relación que una cuestión como ésta pueda tener con las opciones estratégicas y las tensiones hegemónicas de cara al establecimiento y construcción de relatos historiográficos y museísticos, tema que también es abordado en el informe en relación al patrimonio fotográfico. Otro elemento significativo es la demanda de dignificación para ciertos ámbitos de la práctica fotográfica, como la moda, la publicidad o el fotoperiodismo, algo que sin duda tiene mucho que ver también, aunque no sólo, con la aplicación de conceptos artísticos, ya desde hace años, a prácticamente todos los campos de la fotografía (17). El informe aborda también, en relación al patrimonio fotográfico y desde un punto de vista eminentemente pragmático, la cuestión de la digitalización e internet, especialmente de cara a la difusión y accesibilidad del mismo, aunque no entra de lleno en la problemática que se abre con el auge del comercio de imágenes electrónicas, ni en importantes cuestiones asociadas a lo digital como es la complicación de la identidad física de la fotografía (original, copia, reproducción, digitalización) (18).

Es interesante también, en este apartado, la apertura hacia una concepción extensa del patrimonio documental fotográfico, incorporando junto a las fotografías, la documentación textual o los artefactos materiales relacionados con los diferentes fondos, colecciones o archivos de imágenes. Por último, también en relación al patrimonio, aparece de nuevo la cuestión del número, un problema muy específico del medio fotográfico, capaz de generar magnitudes enormes de fotografías. Es ésta una interesante problemática que nos sitúa de un modo radical frente a lo que supone la fotografía como práctica social. Este documento incorpora un significativo y singular elemento en relación a la cuestión del número, al apelar a la diferenciación que la Ley de Propiedad Intelectual establece entre las «meras fotografías» y las «fotografías», para a continuación dejar abierta la posibilidad de establecer diferentes tratamientos y exigencias para uno u otro tipo de producción fotográfica. El número, la repetición, la masificación, la vulgaridad, sin duda es una condición de la fotografía. Se puede plantear, al hilo de ello, un asunto que no deja de discurrir en paralelo, y es el olvido generalizado, a todos los niveles, de esa amplia producción social de fotografías, tan interesante como fundamental para entender la práctica y el hecho fotográfico, así como la relación de la sociedad con la imagen a lo largo del tiempo. Sólo como contrapunto, o apunte contradictorio, es pertinente citar aquí las ediciones y exposiciones que, sin embargo, a menudo se realizan a partir de fotografías anónimas o de aficionados, pero siempre con el referente artístico en la mente y

separadas de sus contextos. Sobre este asunto, una sola referencia recogida por Pamela Paulien en su artículo «La instantánea. La fotografía familiar destinada al museo»: «En la primavera de 1998, el Museo de Arte Moderno de San Francisco abrió una exposición, comisariada por Douglas R. Nickel, titulada *Snapshots: La fotografía de la vida cotidiana*. Esta ha sido descrita como «La primera exposición que explora la fotografía de aficionado dentro de un contexto museístico, demostrando el potencial para *obras maestras* no intencionadas ni adoctrinadas, sólo posibles con la Fotografía»». (19)

En los siguientes apartados de este estudio dedicados al fomento de la creatividad, la educación y las políticas de difusión, hay un elemento importante que se repite o reaparece. Se trata de la demanda de políticas de cierta excepcionalidad o específicas para la fotografía. Dado que las ayudas a la producción fotográfica se encuentran incluidas de manera general en los programas dedicados a artes plásticas o visuales, se solicita la creación de categorías específicas o modalidades singularizadas para la fotografía. En las políticas de difusión, después de denunciar una vez más la falta de normalización, se pide directamente una atención preferencial, una discriminación positiva o, al menos, una sensibilidad no menor que la que se tiene con otras manifestaciones culturales. El resultado de años de vida de la fotografía en el campo artístico parece arrojar un balance no muy positivo para los fotógrafos y para la creación fotográfica, o al menos respecto a una creación que podríamos caracterizar como específicamente fotográfica, si esto es posible. Se señala, por ejemplo, la poca visibilidad de la fotografía en las colecciones de los museos públicos, se reclama no considerar la fotografía solamente como una parcela artística más, o se pide, implícitamente, el reconocimiento creativo de la fotografía documental o su consideración como parte de la creación contemporánea. Se buscan y proponen ámbitos de actuación específicos o propios del medio fotográfico, como, por ejemplo, la insistencia en la potenciación del encargo fotográfico, vinculada a la demanda de aceptación y extensión de una cultura de la documentación o de un interés por la producción de documentación contemporánea. Como algo propio del medio, se apela a la necesidad de circulación de la fotografía fuera de los circuitos artísticos y a la socialización de la cultura fotográfica.

En cierto modo, es como si la fotografía o el campo fotográfico, hubiera realizado un camino de ida y vuelta. Primero migrando hacia el campo artístico, y después, vuelta hacia su estatuto documental, hacia el reconocimiento de la fotografía como hecho social y hacia la fotografía como forma de no-arte. Sin lugar a dudas, la hegemonía durante más de dos décadas, dentro del campo fotográfico, se ha volcado hacia las posiciones de la fotografía dentro del campo artístico, los esfuerzos se han dirigido, en buena medida, hacia el reconocimiento y aceptación del medio fotográfico por el Arte, y después, hacia el reconocimiento y delineación de la fotografía en el territorio de las artes visuales, o si se prefiere, en el campo ampliado de la imagen. La tensión entre la propia generalidad del medio, su promiscuidad y heterogeneidad, y la lucha por la definición de una especificidad que impulse políticas públicas siempre ha estado presente. Nunca ha llegado a existir una política pública hacia la fotografía, casi podría decirse que lo único que ha existido es aquello que dictaba la lógica (la defensa y conserva-

ción del patrimonio) y lo que pautaba e inducía la propia evolución del medio, pero sobre todo, la propia evolución del campo artístico (coleccionismo, mercado, exposiciones). En los años ochenta, cuando el campo fotográfico en nuestro país acababa de iniciar su pequeña migración hacia el campo artístico, y aún estaba lejos el desplazamiento o absorción por las artes visuales o la cultura visual, era posible. Ahora, es más que difícil.

NOTAS

(1) A lo largo de este texto se utilizará la noción de «campo» desarrollada por Pierre Bourdieu. Su aplicación al ámbito de la fotografía, como herramienta para describir las instituciones y manifestaciones del medio y analizar sus actantes y los vínculos que se establecen entre ellos, se puede encontrar inicialmente en el libro de R. DURAND (1998) *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 14 y ss. En los últimos años he intentado desarrollar dicho uso en diversos textos: A. MARTÍN (2007), «Abans i després» en *Nou-Now. Contemporary Catalan Photography*. Barcelona, pp. 123-125; A. MARTÍN (2013). «La desatenta atención y el espacio decisivo» en *Manolo Laguillo. Razón y ciudad*. Madrid: Fundación ICO, pp. 91-109; y más recientemente en *En busca de lo real. Figura y fondo en el campo fotográfico*, disponible en <http://forosurcaceres.es/en-busca-de-lo-real-figura-y-fondo-en-el-campo-fotografico/> (última consulta 9 de octubre de 2014).

(2) La expresión es de Geoffrey Batchen quien ofrece un perfecto ejemplo de dicha complejidad en su artículo «Photogenics», *Revista de Museología*, nº 16 (1999), pp. 28-35.

(3) Esta afirmación forma parte de una entrevista que realicé a Régis Durand en agosto de 2005. La entrevista fue parcialmente publicada en el suplemento cultural *Babelia*, *El País*, 3 de septiembre de 2005.

(4) La entrevista, realizada por Michel Guerrin, fue publicada en *Le Monde*, 1 de marzo de 1997.

(5) P. BOURDIEU (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, p. 132.

(6) Una reflexión sobre esta dialéctica en J. FONTCUBERTA (2008). «La fotografía con(tra) el museo», *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, nº 9, pp. 10-15.

(7) Sobre este tema ver D. CAMPANY (2006). «Pensar, no pensar y pensar de nuevo la fotografía» en A. Martín (ed.), *Cruce de caminos. Sobre el arte y la fotografía*. Madrid: La Casa Encendida, pp. 11-22, y A. MARTÍN, *En busca de lo real*, ob. cit.

(8) D. CAMPANY, ob. cit., pp. 11-12.

(9) Se relacionan aquí las publicaciones de los documentos citados, salvo el I Debate de la fotografía, que no fue objeto de edición o publicación alguna: los contenidos de las Jornadas Catalanas de 1980 fueron recopilados en *La fotografía a Catalunya* (1983). Sant Cugat del Vallès: Edicions Catalanes; el Libro blanco en C. ZELICH (dir.) (1996). *Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya; las II Jornadas Catalanas en E. LLEVAT, P. VICENTE y J. BENLLOCH (eds.) (2008). *Simpòsium 08: II Jornades Catalanes de Fotografia*. Barcelona-Tarragona: Generalitat de Catalunya-Universidad Rovira i Virgili; el informe *Entorn de la fotografia en el context de les arts visuals a Catalunya*,

está disponible en http://www.conca.cat/media/asset_publics/resources/000/002/990/original/IC4_fotografia_creativa_final.pdf (última consulta 10 octubre 2014); el informe *Estudio sobre el estado y perspectivas de futuro del sector de la fotografía en Cataluña. Propuesta de política pública*, está disponible en http://www.conca.cat/media/asset_publics/resources/000/002/259/original/foto_esp_opt.pdf (última consulta 10 octubre 2014); y el estudio *La dimensión económica de las artes visuales en España*, está disponible en http://www.aavc.net/aavc_net/html/documents/deave/deave-all.pdf (última consulta 10 octubre 2014).

(10) Para el análisis del contenido de las *Jornadas Catalanas de Fotografía* (1980), del *Libro blanco del patrimonio fotográfico en Cataluña* y de las *II Jornadas de Catalanas de Fotografía* (2008) se ha seguido aquí el adecuado resumen que se ofrece en el informe *Estudio sobre el estado y perspectivas de futuro del sector de la fotografía en Cataluña. Propuesta de política pública*, ya citado. Dicho resumen se encuentra en el capítulo 2 del informe, titulado «Estado de la cuestión: 1980-2010». Los otros documentos señalados en la nota 9 se han consultado directamente y en su integridad. En el caso del *I Debate de la fotografía*, se han utilizado los materiales y documentación entregada directamente a los asistentes al debate.

(11) Fundamentalmente a lo largo de los años ochenta y noventa son numerosos los centros que se crean y abren en España o las entidades, instituciones o archivos que impulsan y trabajan sus fondos fotográficos. Un crecimiento fragmentario y desigual, a menudo con disparidad de criterios, que tiene como contraste o como telón de fondo, la ausencia de una entidad u organismo de referencia nacional. Especialmente en la última década los esfuerzos y las demandas se han concentrado en la búsqueda de políticas de coordinación, en la unificación de criterios, en la mejora de recursos y en el desarrollo de mecanismos para mejorar la accesibilidad de los fondos. De hecho, es en la cuestión de la accesibilidad es la que más se ha avanzado, aunque no lo suficiente, sin duda gracias a los cambios tecnológicos de los últimos años. Un ejemplo de ello, que además permite ver, indirecta y retrospectivamente, el panorama del patrimonio fotográfico se encuentra en el portal *dfoto. Directorio de fondos y colecciones de fotografía en España* (<http://www.dfoto.info/>).

(12) De diversos aspectos de esta relación dan cuenta, precisamente, los dos números monográficos dedicados a la fotografía y el museo citados en notas anteriores: *Revista de Museología*, 16 (1999) y *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 9 (2008).

(13) Al año siguiente, en 1998, el Ministerio de Educación y Cultura organizaba un segundo debate, esta vez reducido a dos días, en lugar de los tres del debate anterior. Al no haber asistido a este segundo debate y no haber podido consultar sus contenidos, no he considerado prudente incluirlo detalladamente en este análisis. Por el tríptico editado sabemos que el Ministerio, también ahora, procede a describir su actuación en el ámbito de la fotografía. Respecto a lo señalado para el primer debate, añade que realiza convocatoria de becas y organiza debates. Sin duda, en un intento por transmitir una mejora de sus actuaciones o una mayor implicación con el medio, introduce esa mención a las becas e incorpora los propios debates como línea de actuación. Las mesas en esta ocasión se dedican a la enseñanza de la fotografía y a las colecciones fotográficas. La importancia de la enseñanza, que ya había sido planteada en algunas de las mesas redondas en el *I Debate*, es reconocida y abordada ahora como un aspecto tan fundamental como pendiente de actuación. La recurrencia del tema a lo largo del tiempo, indica no sólo su posición central en las inquietudes del campo fotográfico, sino también la ausencia de medidas

y actuaciones significativas en esta materia. En cuanto a la mesa redonda dedicada a «Colecciones fotográficas. Problemática y productos culturales», se trata sin duda de un acercamiento que complementa o da continuidad a las que en el I Debate se habían organizado bajo el título «Conservación del patrimonio histórico-artístico fotográfico español» y «El Museo y la fotografía. Las colecciones». Como complemento, se realizan dos conferencias de apertura que abordan la «Documentación fotográfica en los Archivos Estatales», probablemente para dar cuenta de la responsabilidad y actividad del Ministerio.

(14) En expresión de Gerardo Kurtz, contenida en un extracto de su artículo «Técnicas y materiales utilizados en la obtención de imágenes fotográficas. Problemática e historia», *Segundas Jornadas Archivísticas* (1993), Palos de la Frontera, pp. 43-99. Este extracto fue entregado como documentación en el I Debate de Fotografía.

(15) Aunque indudablemente, la presencia de la fotografía en las titulaciones universitarias y en la investigación, ha evolucionado cuantitativa y cualitativamente desde principios de los años ochenta hasta la actualidad, tampoco cabe duda de que el nivel alcanzado es aún bajo, deficitario y muy poco estructurado. Por una parte, la fotografía padece los mismos y graves problemas de atención y adecuación que afectan a la mayor parte de las enseñanzas artísticas en nuestro país, pero por otra parte, y debido a su naturaleza heterogénea y su condición interdisciplinar, también aparece fragmentada y dispersa en múltiples titulaciones y líneas de investigación. Esta última circunstancia, que es a la vez positiva y negativa, a menudo tiende a restar entidad y visibilidad a la situación real de la fotografía como materia de estudio e investigación. Sin negar su carácter deficitario, no cabe duda que esta condición hace más complejo su tratamiento en este ámbito. También hay que señalar que los avances conseguidos, en cuanto a su presencia como materia de enseñanza y sobre todo en el ámbito de la investigación, con frecuencia se han debido más al interés e iniciativa de algunos profesionales (desde planteamientos generalmente interdisciplinarios) que al diseño de una política específica. Igualmente hay que recalcar, como significativo síntoma, que durante años una parte significativa de la investigación y la reflexión sobre el campo fotográfico se ha realizado desde fuera de la universidad, por profesionales que mantenían escasa o nula relación con la institución, una falta de conexión e integración que ahora se va subsanando paulatinamente, pero que sin duda ha dificultado durante mucho tiempo el avance y la mejora de la calidad en este importante ámbito.

(16) Ver sobre este tema A. BENICHOU (dir.) (2010). *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon: Les presses du réel.

(17) D. CAMPANY, ob. cit., pp. 13-14.

(18) Se puede ver un completo e interesante acercamiento a esta problemática en G. BATCHEN, ob. cit.

(19) P. PAULIEN (1999). «La instantánea. La fotografía familiar destinada al museo». *Revista de Museología*, nº 16, p. 41, nota 25.

HACIA UNA ARQUITECTURA POSIBLE DE LOS DERECHOS CULTURALES EN IBEROAMÉRICA: EL CASO DE UNA CANASTA BÁSICA DE CONSUMO CULTURAL PARA CHILE

Tomás Peters Núñez

AUTOR/AUTHOR:

Tomás Peters Núñez

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Centro de Investigaciones Socioculturales, Universidad Alberto Hurtado de Chile

TÍTULO/TITLE:

Hacia una arquitectura posible de los derechos culturales en Iberoamérica: el caso de una Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile

Towards a possible architecture of the cultural rights in Ibero-America: the case of Chile's cultural consumption basket

CORREO-E/E-MAIL:

tomas.petersn@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

Este artículo ofrece, por una parte, una discusión sobre los derechos culturales en Iberoamérica y, por otra, la implementación práctica de una canasta básica de consumo cultural, realizada a partir de datos recogidos en la Encuesta de Participación y Consumo Cultural 2012 de Chile. Junto con un análisis estadístico, en este artículo discutiremos conceptos claves relacionados con desigualdad social, consumo cultural, derecho de mínimos y política cultural.

This article offers, on the one hand, a discussion on cultural rights in Ibero-America and, on the other, the practical aspects of the implementation of a cultural consumption basket, based on the data gathered by the 2012 Cultural Participation and Consumption Poll in Chile. In addition to a statistical analysis, in this article we will discuss key concepts relating to social inequality, cultural consumption, minimum entitlement and cultural policy.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Derechos culturales; consumo cultural; canasta básica; desigualdad; política cultural.

Cultural rights; cultural consumption; basic basket; inequality; cultural policy.

Introducción (1)

En Chile, al igual que en el resto de Iberoamérica, la consecución e institucionalización de los derechos civiles y políticos en los últimos treinta años, ha tenido un rol fundamental para la conformación y desarrollo de sociedades democráticas y equitativas. Si en las décadas de los ochenta y noventa, la justiciabilidad de los derechos humanos jugó un papel fundamental para los gobiernos denominados de la «transición democrática», en la actualidad la discusión sobre la *garantización* de derechos se ha ampliado a nuevos horizontes y preocupaciones sociales.

En efecto, los «Derechos económicos, sociales y culturales» (2) han comenzado a tomar, en los últimos años, un lugar primordial en la discusión sobre los nuevos desafíos que los países de la región han venido experimentando en sus trayectorias democráticas. Los así llamados «derechos de segunda generación» –que vendrían a complementar los derechos civiles y políticos, considerados de primera–, han demandado nuevos instrumentos de monitoreo y seguimiento, permitiendo establecer una discusión más amplia sobre los derechos que proponen nuevos estándares de equidad social (3). Las nuevas prácticas de ciudadanía, las exigencias de autorrealización individual, la búsqueda de nuevas oportunidades sociales y la ampliación de los horizontes de expectativas de los ciudadanos, entre otras nuevas características de las sociedades de la región, nos invitan a formular nuevas respuestas y propuestas de análisis a dichas demandas.

Actualmente en Chile es común escuchar, en los actos públicos y documentos de política pública cultural, la referencia al «derecho a la cultura» (Salvat, 2000; Albornoz y Cox, 2009; CNCA, 2011). Este llamado público a hacer valer el derecho al acceso y participación cultural por parte de la ciudadanía, es un avance considerable y fundamental para lograr una sociedad más justa, y con mayores niveles de reconocimiento social. Siendo Chile uno de los países con mayor desigualdad social en América Latina, la proclamación cada vez más consciente de este hecho, marca un paso fundamental para lograr menores niveles de exclusión en las manifestaciones artísticas y culturales.

Debido a que los procesos de institucionalización de los derechos culturales en Chile ha logrado ciertos avances (CNCA, 2014), consideramos importante preguntarnos: ¿cómo operacionalizar los denominados derechos culturales? ¿Qué significa exigir un criterio de mínimos, como herramienta de justiciabilidad de los derechos culturales? ¿Cómo definir aquellos mínimos? ¿Cómo identificar las carencias en el acceso y consumo cultural mediante indicadores concretos? ¿Cómo pasar de un plano legal de los derechos culturales a una arquitectura político-analítica?

Entre los años 2008 y 2009, un equipo de investigadores de la Universidad Alberto Hurtado de Santiago de Chile –patrocinado por el entonces vigente Convenio Andrés Bello–, desarrolló una propuesta para la creación de una Canasta Básica de Consumo Cultural (CBCC) que

sirviera como una herramienta concreta para el seguimiento y monitoreo de los derechos al acceso libre y democrático de las manifestaciones artísticas y culturales. En aquel entonces, la CBCC se comprendió como una herramienta de análisis que intentaba fomentar la generación, por un lado, de políticas culturales más reflexivas y orientadas según metas concretas (mínimos) y, por otro, del diseño e implementación de sistemas permanentes de medición y comparabilidad entre los distintos países de la región (por medio de índices estadísticos concretos).

Hasta la fecha, esta herramienta sólo se ha podido aplicar al caso chileno (Güell, Peters y Morales, 2012). En aquella oportunidad, se aplicó la CBCC a partir de los datos de la Segunda Encuesta de Participación y Consumo Cultural ENPCC (2009) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, y se ofrecieron los principales resultados y desafíos con respecto al acceso a la cultura y las artes en Chile. En el presente artículo, junto con exponer argumentos esbozados previamente, se presenta una segunda aplicación de la CBCC utilizando de los datos de la Tercera ENPCC, implementada el año 2012.

El artículo se compone de tres partes. En la primera, se esbozan las principales características de los derechos culturales y su importancia como mecanismo de aseguramiento de expectativas normativas en la sociedad, mediante la noción de «mínimos». En la segunda parte, nos abocaremos a presentar las principales características de la CBCC y cómo se compone teórica y metodológicamente, para luego, y a partir de los datos de la Tercera ENPCC 2012, aplicar concretamente una segunda Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile. En la tercera parte presentaremos, a partir de un «Índice de Satisfacción de Mínimos de Consumo Cultural» –desarrollado en base a la Canasta–, tres grupos de consumidores de bienes y servicios culturales comprendidos en la Canasta, que nos permitirán describir las principales características socioculturales de las personas que logran satisfacer los diversos niveles de mínimos de consumo cultural. Tanto en la segunda como tercera sección, se incorporarán análisis y comparaciones con la primera aplicación de la CBCC. Para finalizar, se presentan algunas consideraciones finales que permiten reflexionar sobre este esfuerzo concreto por avanzar y apoyar en la consecución de los derechos al acceso y participación de las manifestaciones artísticas y culturales de la sociedad.

1. El derecho a la cultura en los derechos de segunda generación: justiciabilidad, exigencia de mínimos y desarrollo democrático

El derecho a la cultura es, jurídica y sociológicamente hablando, un concepto de alta complejidad. Son variadas las dimensiones que lo componen y, por cierto, múltiples los usos que se le han dado (Shaheed, 2010). En variadas ocasiones, su uso se ha restringido a los derechos sobre temáticas indígenas, de discriminación, de valoración patrimonial e identitaria y, sobre todo, a temas relacionados a la libertad de expresión y derechos humanos (Prieto de Pedro, 2004). Sin embargo, en los últimos años, la preocupación por el acceso a las mani-

festaciones artísticas y culturales, por parte de la ciudadanía, se ha vuelto un tema de alta relevancia para las políticas públicas dedicadas a la cultura (Sunkel, 2006). Por ello, resulta importante generar herramientas concretas –como una CBCC– para desarrollar mecanismos de medición, comparación y seguimiento de los derechos culturales. Establecer estándares de mínimos para el acceso cultural requiere, por tanto, de un entramado conceptual pertinente para desarrollar una propuesta de este tipo.

Haber configurado el acceso a la cultura y las artes como un derecho humano –indispensable para el desarrollo de las personas y el mundo en general–, es un logro fundamental para el desarrollo humano y social de la sociedad moderna.

La Declaración Universal de los Derechos Humanos plantea, en su artículo 22, que:

Toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a la seguridad social, y a obtener, mediante el esfuerzo nacional y la cooperación internacional, habida cuenta de la organización y los recursos de cada Estado, la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad.

Posteriormente, en el artículo 27, se plantea específicamente que «Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten».

La Declaración Universal de los Derechos Humanos y el Pacto Internacional de Derechos económicos, sociales y culturales reconocen, como se puede observar en ambos artículos, que todas y todos los seres humanos tenemos derecho a participar en la vida cultural así como también en sus manifestaciones artísticas (Stamatopoulou, 2007). Esto implica, por cierto, la defensa de nuestras libertades y proyectos vitales así como también ciertos deberes. Por ello, los derechos se fundamentan en su aplicabilidad y justiciabilidad como expectativas que serán respetadas por los miembros de la sociedad y las instituciones sociales que nos reglamentan. En este caso, los derechos económicos, sociales y culturales contribuyen a asegurar que las expectativas normativas de las personas, en aquellas áreas, sean respetadas. Sin embargo, es importante reconocer que, aun cuando los derechos económicos, sociales y culturales no manifiestan claramente la necesidad de asegurar normativamente el acceso a los bienes y servicios culturales a la población, son varios los especialistas que, en los últimos años, han enfocado sus esfuerzos en acercar las políticas culturales a este debate (Harvey, 2010 y 2014).

Entonces, ¿cómo se puede avanzar en el aseguramiento de los derechos económicos, sociales y, específicamente, en los culturales? Una primera aproximación nos llevaría a proponer una necesaria operacionalización del derecho humano relativo al derecho a la cultura. Como todo ámbito jurídico, los derechos culturales se enmarcan en lo que entendemos como mí-

nimos de protección social, pues son exigibles desde una perspectiva normativa y política (De Roux y Ramírez, 2004). Esto implica, por ende, velar por el tratamiento de la dignidad de las personas en todos los ámbitos de la vida social, donde el derecho al acceso a la cultura es uno de ellos.

Una operacionalización de los derechos culturales se puede comprender en base a una lógica de mínimos de exigibilidad. Todo derecho debe disponer de un criterio de mínimos que permita establecer qué se está asegurando para, de esa forma, poder lograr un estándar de justiciabilidad. El jurista Philip Alston ha señalado, al respecto, que

The fact that there must exist such a core (...) would seem to be a logical implication of the use of the terminology of rights. In other words, there would be no justification for elevating a «claim» to the status of a right (with all the connotations that concept is generally assumed to have) if its normative content could be so indeterminate as to allow for the possibility that the rightholders possess no particular entitlement to anything. Each right must therefore give rise to an absolute minimum entitlement, in the absence of which a state party is to be considered to be in violation of its obligations (4).

La operacionalización de mínimos para los derechos culturales es, por tanto, un esfuerzo concreto para el aseguramiento en el acceso a las manifestaciones artísticas y culturales de una sociedad. ¿Qué significa esto? Que, en la medida en que se generen herramientas concretas para la medición y seguimiento de mínimos de derechos culturales, se podrán asegurar ciertas condiciones mínimas de justiciabilidad. Es decir, con la constatación de mínimos en el ámbito de los derechos culturales, se podrá construir una legitimidad política, jurídica y social de los mismos, en vistas a su exigibilidad por medio de referencias concretas y conocidas.

El concepto de mínimos en los derechos culturales se fundamenta, por tanto, en el derecho que toda persona o comunidad tiene de participar en las manifestaciones artísticas y culturales de su sociedad. Sin embargo, existe actualmente una tensión entre la exigibilidad formal de estos mínimos definidos y su aplicabilidad concreta.

Esta problemática ha sido parte de variados debates sobre la justiciabilidad de los derechos económicos, sociales y culturales (Chacón Mata, 2007). Al respecto, se ha hecho hincapié en un par de argumentos que justifican su aplicabilidad parcial. En primer lugar, y según las propias determinaciones jurídicas de las declaraciones, los derechos económicos, sociales y culturales tendrían un carácter de justiciabilidad programático. Es decir, que los Estados deberían ser capaces de lograr el aseguramiento de estos derechos, según pasen los años y por medio del desarrollo de instituciones pertinentes para su aseguramiento. En segundo lugar, el cumplimiento de los derechos antes mencionados se lograría según los recursos disponibles que los Estados dispongan para tales efectos. En ello, la carencia de recursos (económicos, tecnológicos, humanos, etc.) sería un elemento central a la hora de justificar el no cumplimiento de ellos (Harvey, 2008).

Ambos argumentos han sido utilizados para justificar el incumplimiento y desregulación de la exigencia de mínimos de derechos culturales. Por ende, y debido a la carencia de exigibilidad fáctica y jurídica de estos derechos, no se puede reducir su legitimidad a la simple racionalidad y formalidad en los tratados, pues, de ese modo, no se logra el desarrollo de programas concretos que enfrenten los problemas sociales y económicos vinculados con la cultura y el acceso al consumo cultural.

Por lo anterior, la configuración de una CBCC, por medio de la constitución de mínimos de una serie de bienes y servicios culturales, permite ser uno de los caminos para que se pueda materializar un sistema de derechos culturales que exista concretamente y, a la vez, como un indicador legítimo de seguimiento, monitoreo y comparabilidad. En suma, una herramienta de estas características contribuye, como un indicador metodológico, a generar información concreta sobre los cumplimientos de los mínimos establecidos en el consumo cultural.

¿Cómo se configuran los mínimos según esta herramienta? En la siguiente sección presentamos la metodología y aplicación de esta propuesta.

2. Metodología de la Canasta Básica de Consumo Cultural

El diseño y propuesta de una CBCC fue un proyecto latinoamericano apoyado por el Convenio Andrés Bello con sede en Colombia. Por ende, su conformación y estructura fue pensada para ser aplicada en todos los países de la región, con el objetivo de generar información unificada y metodológicamente comparable. De la misma forma, esta herramienta pretendió analizar, en su modelo original, el consumo cultural (5) en base a tres niveles de análisis: a nivel de bienes y servicios culturales, a nivel individual y a nivel país. La propuesta aquí desarrollada corresponde a una aplicación concreta al contexto chileno (nivel país) y espera ser un primer esfuerzo para el seguimiento y monitoreo de los derechos culturales.

El objetivo principal de la CBCC se puede resumir en que intenta identificar, tanto a nivel individual como a nivel país, «mínimos de consumo cultural» de una población.

¿Qué significa identificar un criterio de mínimos de consumo cultural?

A diferencia de las canastas básicas de alimentos y de pobreza, los mínimos de consumo cultural no pueden ser fijados según estándares absolutos y normativos. Establecer, por ejemplo, la cantidad de nutrientes necesarios para el organismo o las calorías óptimas para desarrollar una actividad física, no pueden servir de criterio para fijar mínimos a los derechos culturales relacionados al acceso a las manifestaciones artísticas. En este sentido, los mínimos no son establecidos normativamente por especialistas (investigadores) o instituciones políticas (como los Ministerios de Cultura), sino que, por el contrario, se establecen según

las propias lógicas de consumo cultural de las personas, por medio de un criterio estadístico que privilegia un estándar de exigibilidad de mínimos dinámico.

¿Cómo hemos determinado los mínimos de consumo cultural en la CBCC?

La respuesta es la siguiente: el consumo cultural mínimo será el «normal» de una persona si no presentara restricciones al acceso a bienes y servicios culturales. Presentar «restricciones al acceso» significa, como consideración metodológica, no acceder a un bien y/o servicio cultural en una frecuencia definida de tiempo. Estas frecuencias de tiempo se dividen, principalmente, entre los últimos 12 meses (1 año) para el caso de servicios culturales como el teatro, la danza, los conciertos, el cine, libros, etc., o en la última semana (días), como la radio, escuchar música, ver televisión, etc. Si bien esto es una distinción arbitraria, nos sirve para establecer un marco de referencia entre un consumidor considerado «pasivo» y otro «activo», según un rango temporal determinado.

En la base de datos de la Segunda y Tercera ENPCC de Chile, este tipo de preguntas de «acceso» o «restricción a él» se pueden identificar, por ejemplo, en la siguiente estructura de pregunta: «En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a exposiciones de artes visuales? (pintura, fotografía, escultura, grabado, etc.).» Las alternativas de respuesta son: «Sí», «No» y «Nunca en su vida». Si la respuesta es «Sí», entonces se continúa consultando sobre los modos de consumo de ese bien y, por tanto, se les pueden considerar como consumidores «activos». Por el contrario, si las respuestas son «No» o «Nunca en su vida», se dirigía a una sección de preguntas generales sobre las razones de no consumo. En esta sección de la consulta, se puede hablar de un consumo con «restricciones» o «pasivo», ya que no ha accedido a un bien y/o servicio cultural, en esa frecuencia definida de tiempo.

Tales restricciones, enfrentadas al momento de tomar la decisión de participar en el consumo cultural, pueden ser endógenas o exógenas a las personas; en el primer grupo encontramos principalmente las preferencias (condicionadas por disposiciones culturales de desciframiento (Bourdieu, 2003)), mientras que en el segundo, encontramos el tiempo disponible para destinar a otras actividades distintas a las del trabajo (o educación u hogar), los ingresos individuales que percibe (o dispone, como mesadas y pensiones), y la oferta cultural presente en la zona geográfica donde vive (tanto en infraestructura como en obras). Por cierto, no existe una receta específica que identifique con claridad todas las restricciones que una persona enfrenta al momento de decidir consumir un bien o servicio cultural, sean propias o exógenas a ella, y tales restricciones varían según las condiciones particulares de cada país.

Ahora bien, ¿qué significa no presentar restricciones al acceso a bienes y servicios culturales? Según la consideración metodológica de la CBCC, «no presentar restricciones» para el consumo cultural significa haber accedido a un bien y/o servicio cultural, en una frecuencia definida de tiempo, que va entre los 12 meses (para el caso del cine, conciertos, libros, etc.) y una semana (para el caso de la música, la televisión, radio, etc.), entre otros rangos de fre-

cuencia definidos. Como se observó en el ejemplo indicado más arriba, una vez que una persona ha señalado que accedió a un servicio cultural en el rango especificado, entonces se puede hablar de un consumidor «sin restricciones» o «activo». Una vez determinado que la persona ha logrado acceder al consumo cultural, se establece una segunda fase de acceso que se ha determinado como «frecuencia» en el acceso. Esto significa, por cierto, un paso adelante al consumo cultural y representa un nivel avanzado de acceso.

Para identificar la frecuencia (6) de consumo cultural se puede presentar, siguiendo con el ejemplo anterior, la siguiente estructura de pregunta: «Durante estos últimos 12 meses, ¿con qué frecuencia asistió a exposiciones de artes visuales?»:

1. Todas las semanas
2. 1 vez al mes
3. 1 vez cada 3 meses
4. 1 vez cada 6 meses
5. 1 vez al año».

En este nivel de respuesta se puede hablar de personas que no han tenido una «restricción al acceso» sino que, por el contrario, estarían incluidos a un nivel avanzado.

En resumen, mientras que el primer tipo de interrogante indica un nivel de acceso en base a restricciones de acceso, el segundo tipo de inquietudes apuntan a identificar el «consumo normal» una vez eliminadas las restricciones al acceso, y nos acercan al consumo mínimo que reportaría una persona «una vez dentro del juego». Con esta operación, interesa determinar un nivel de «exigibilidad de mínimos», con estándares obtenidos entre los que se consideran «incluidos» al consumo cultural y no con el total de la población.

Una vez establecido esto, la presente propuesta de CBCC recomienda, como el indicador estadístico más adecuado a utilizar para la identificación de mínimos, el uso de las medianas de las respectivas distribuciones de frecuencia, en lugar de la utilización del promedio de tales distribuciones. Lo anterior se explica por el comportamiento altamente desigual del consumo cultural en América Latina: existe una baja cobertura de servicios y bienes culturales y, además, una baja frecuencia de consumo. Así, la utilización del promedio implica que el mínimo estaría capturando el comportamiento de los grupos extremos que presentan una alta frecuencia del consumo, por lo que «sesgaría hacia arriba» el nivel real del consumo normal de la región, mientras que el indicador de la mediana está menos afectado a dicha «inflación de los datos», por lo que entrega un valor menor y sin tal sesgo. Por otra parte, el ingreso es considerado como una de las variables más relevantes para acceder a cualquier tipo de bien y servicio, por lo que podríamos esperar que un país que presente altas desigualdades en el ingreso, replique, por tanto, altas desigualdades en el acceso a los bienes y servicios culturales, como también en la frecuencia de consumo.

De la misma forma, considerar la mediana de la frecuencia de los que están «incluidos en el consumo cultural», permite establecer una base o piso mínimo con el cual partir, ya que si se consideraba a toda la población, los valores obtenidos por las medidas de tendencia central tenderían, en la mayoría de los casos, a cero (0), es decir, que no se podrían identificar mínimos de consumo cultural (por ejemplo, leer 0,2 libros al año: un valor no aplicable o válido en una propuesta de exigibilidad de mínimos como la aquí planteada). Esto se explica por la fuerte desigualdad existente entre los diferentes estratos sociales de la región: los de más altos ingresos –que son los menos– consumen con mayor frecuencia bienes y servicios culturales, mientras que los de menores o medianos ingresos –que resultan ser la mayoría de la población– tienen un bajo consumo cultural, tendiendo los datos a ser cercanos a nulo al aplicar las medidas de tendencia central, como la mediana.

En base a lo anterior, al conjunto de mínimos de consumo cultural lo hemos denominado «Canasta Básica de Consumo Cultural» por su aproximación a los conceptos de cuantificación de pobreza y carencias sociales.

Durante la confección de la presente propuesta fueron considerados diversos mecanismos que incorporaban un «factor de ajuste», dado por el nivel de aversión a la desigualdad al consumo normal observado en países como Chile, pero fueron desechados, tanto para apoyar la simplificación del instrumento CBCC, como también por carecer de un sustento conceptual acorde a la definición del mínimo de consumo cultural. De la misma forma, calcular por medio de la mediana de las frecuencias, permite lograr una medición dinámica y/o relativa, ya que el índice estadístico se ve afectado por las transformaciones del comportamiento del consumo cultural de la población y, por tanto, se pueden establecer indicadores de seguimiento y monitoreo, según las dinámicas sociales de una población.

Ahora bien, la CBCC no está exenta de dificultades. Por ejemplo, no hace frente a la pregunta por los géneros artísticos que la componen. Es decir, no considera dentro de su exigibilidad de mínimos algún género artístico en particular por sobre otro (ópera por sobre hip-hop). Realizar tal operación significaría normativizar y validar, desde criterios estéticos, propuestas artísticas más legítimas que otras.

2.1. Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile

Una vez establecida la conformación metodológica de la canasta, y habiendo explicado la decisión estadística para la fijación de mínimos, podemos componer, según los datos de la Tercera ENPCC, una Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile 2012. En el cuadro 1 se puede observar su composición.

La Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile está compuesta por 12 bienes y servicios culturales (7). Cada uno de ellos han sido considerados según una revisión de estudios a

nivel internacional y representa, a grandes rasgos, las principales áreas existentes en las actuales industrias culturales. Además, son los bienes y servicios culturales considerados en la Encuesta analizada.

En el cuadro se pueden observar todos los bienes y servicios culturales considerados en la composición de la Canasta (ver primera columna). En la segunda columna, se presenta la pregunta que ha sido redactada para determinar el nivel de acceso de los chilenos. Como se observa, en la mayoría de ellas se ha considerado, como margen de consumo, 12 meses. Sin embargo, una serie de otros bienes tiene una escala de medición distinta, debido, principalmente, a las características de su consumo (como el caso de música y libros, por ejemplo). En la siguiente columna, se presenta el porcentaje de acceso de la población total, según cada bien y servicio cultural.

Según las cifras, los bienes que presentan el menor nivel de acceso en los últimos 12 meses son el Teatro (17,8%), Bibliotecas (18,2%), los Museos (23,6%), Espectáculos de Danza (22,9%), Exposiciones de Artes Visuales (24,9%), y Conciertos o Recitales en Vivo (25,8%). Por el contrario, los bienes más consumidos por los chilenos son escuchar Música (97,1%), Películas de vídeo (70,7%) y Acceder a Internet (65,4%) (8).

Bien o servicio cultural	Indicador de acceso	Porcentaje de acceso	Indicador de frecuencia	Frecuencia de Mínimo (Mediana)	Porcentaje del total que accede al mínimo	Porcentaje de los incluidos que acceden al mínimo
Exposiciones de Artes Visuales	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a exposiciones de artes visuales? (pintura, fotografía, escultura, grabado, instalaciones, performance y video, etc.)	24,9%	¿Con qué frecuencia asistió a exposiciones de artes visuales?	1 vez cada 6 meses	16,2%	70,3%
Teatro	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a obras de Teatro?	17,8%	Durante esos últimos 12 meses, ¿cuántas veces asistió a obras de teatro?	2 o 3 veces	10,9%	61,6%

Bien o servicio cultural	Indicador de acceso	Porcentaje de acceso	Indicador de frecuencia	Frecuencia de Mínimo (Mediana)	Porcentaje del total que accede al mínimo	Porcentaje de los incluidos que acceden al mínimo
Danza	En los últimos 12 meses... ¿Ha asistido a espectáculos de danza? (ballet, danza moderna, danza folclórica, etc.)	22,9%	Durante esos últimos 12 meses, ¿cuántas veces ha asistido a espectáculos de danza?	2 o 3 veces	14,5%	63,5%
Conciertos	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a conciertos o recitales en vivo?	25,8%	En los últimos 12 meses, ¿cuántas veces ha asistido a conciertos o recitales en vivo?	2 o 3 veces	16,4%	64,4%
Cine	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido al cine?	45,2%	Durante esos últimos 12 meses, ¿cuántas veces ha ido al cine?	3 veces	29,3%	65,1%
Películas	En los últimos 12 meses, ¿ha visto películas de video (VHS, DVD o PC)?	70,7%	¿Con qué frecuencia acostumbra ver películas en VHS, DVD y/o PC?	1 vez a la semana (52 veces al año)	36,3%	51,3%
Música	¿Escucha música?	97,1%	¿Cuántos días a la semana escucha música?	7 (todos los días)	97,1%	100%
Libros	Con excepción de textos escolares y considerando libros usados o nuevos, ¿ha leído usted algún libro en los últimos 12 meses?	47,6%	En los últimos 12 meses, ¿cuántos libros ha leído?	3	29,8%	63,4%

Bien o servicio cultural	Indicador de acceso	Porcentaje de acceso	Indicador de frecuencia	Frecuencia de Mínimo (Mediana)	Porcentaje del total que accede al mínimo	Porcentaje de los incluidos que acceden al mínimo
Museos	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a algún museo?	23,6%	En los últimos 12 meses, ¿cuántas veces ha asistido a museos?	Por lo menos una vez al año	23,4%	100%
Internet	En el último mes, ¿ha usado Internet?	65,4%	¿Con qué frecuencia utiliza Internet?	Todos los días (de lunes a domingo)	42%	64,4%
Biblioteca	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a alguna biblioteca a consultar libros, revistas, diarios, Internet u otro material?	18,2%	En los últimos 12 meses, ¿cuántas veces ha asistido a alguna biblioteca a consultar libros, revistas, diarios, Internet u otro material?	Una vez al mes	9,2%	51,8%
Circo	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido al Circo?	26,5%	En los últimos 12 meses, ¿cuántas veces ha asistido al circo?	Una vez al año	26,4%	100%

CUADRO 1: Composición de la Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile 2012. Frecuencia mínima de consumo.
Fuente: Elaboración propia con datos ENPCC 2012, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

En la cuarta columna del cuadro —«Indicador de Frecuencia»— se presentan las preguntas redactadas en la encuesta para identificar las frecuencias de consumo cultural de los que, en la primera sección de acceso, contestaron que, efectivamente, consumieron un bien y/o servicio cultural en el tiempo especificado. En la quinta columna —Frecuencia de mínimo (Mediana)—, se presentan los mínimos de consumo cultural obtenidos mediante la aplicación de las medianas de las alternativas de frecuencia de consumo. Estas fueron aplicadas a los va-

lores asignados a los rangos de frecuencia que eran ofrecidos en cada bien y/o servicio cultural, consultado en la encuesta (9).

Según los datos, es posible identificar tres grupos de bienes y servicios culturales, según sus características de frecuencia de uso en el tiempo.

El primer grupo está compuesto por bienes que son consumidos en un rango anual (últimos 12 meses). En este grupo se encuentran exposiciones de artes visuales, teatro, danza, conciertos o recitales, asistencia a museos y bibliotecas. Según la aplicación del criterio de «mínimos» por medio de un análisis de medianas, en todos estos casos el valor resultó ser entre 2 o 3 veces en el año. Veamos cómo se distribuyeron estos criterios.

En el caso de las Exposiciones de Artes Visuales, del total de la población, solo un 16,2% de los chilenos ha asistido 2 veces en el año a una de ellas (1 vez cada seis meses). Ahora bien, entre los que han accedido a dos exposiciones en el año, cerca del 70,3% de ellos han logrado acceder esa cantidad de veces. En la versión 2009, estos datos no variaron sustantivamente.

Algo similar pasa con la asistencia a Obras de Teatro: solo el 10,9% del total de los chilenos ha logrado acceder al mínimo de consumo de obras de teatro, siendo uno de los bienes con menor nivel de satisfacción de mínimos. En la versión 2009, este valor fue de 13%, lo que señala una disminución menor. Por su parte, de los que asistieron a dos o tres obras en el año, cerca del 61,6% logró satisfacer ese mínimo establecido por la mediana, mientras que en la versión anterior fue de más del 70%. Con esta cifra, se observa que, en el caso del Teatro, el porcentaje de la población que logra una satisfacción de mínimos ha disminuido significativamente con respecto a tres años atrás.

Al igual que los anteriores bienes, la asistencia a Espectáculos de Danza y Conciertos o Recitales experimenta una trayectoria similar. En 2012, el 14,5% de la población accedió a uno o dos espectáculos de danza y, de ellos, el 63,5% logró satisfacer el mínimo. En el año 2009, los valores fueron 14,2% y 61,6%, respectivamente. En el caso de conciertos, el año 2012 el 16,4% accedió a uno o dos conciertos y el 64,4% logró satisfacer el mínimo. Tres años antes, los valores fueron 18,5% y 65,2%, respectivamente.

El segundo grupo está compuesto por bienes y servicios que también tienen un rango a nivel anual (12 meses), pero que su frecuencia de mínimos se distribuye distintamente al grupo anterior. Estos bienes son el cine (asistir al cine a ver una película) y libros. En ambos casos, el criterio de mínimo es de una frecuencia de 3 al año.

En el caso del cine, se observa un aumento importante en el acceso por parte de los chilenos. Durante el año 2009, un 20,6% de los chilenos alcanzó el mínimo identificado para el acceso al cine. Sin embargo, tres años después, esta cifra aumentó a 29,3%. Sin embargo, la satis-

facción de mínimos entre ambos años se mantuvo relativamente similar: en 2009, un 62,8% de los chilenos vio más de tres películas en una sala de cine del país, mientras que en 2012 esa cifra fue de 65,1%.

Por su parte, algo similar ocurrió con el consumo de libros. Tanto en el año 2009 como en 2012, el mínimo establecido según la mediana fue la lectura de 3 libros al año. Del total de chilenos de 2009, un 25,2% alcanzó a satisfacer esa cantidad de libros leídos, mientras que tres años después la cifra fue de 29,8% (un aumento de 3 puntos porcentuales). Ahora bien, entre los que leyeron más de un libro en el año 2012, un 63,4% logró satisfacer el mínimo de tres libros. En 2009, un 61,1% logró el mismo objetivo.

El tercer grupo está compuesto por los bienes y servicios culturales que tienen, por una parte, un rango de consumo diverso y, por otro, no siempre son comparables con la CBCC de 2009. Entre los primeros están el consumo de películas de Vídeo, escuchar Música y acceder a Internet. En el segundo, acceder a Museos, Bibliotecas y Circo.

Al revisar los datos, es posible evidenciar que el acceso a la música es el primer bien cultural que logra, en la versión 2012, el mayor nivel de logro de su consumo mínimo. En el año 2009, cerca del 60% de los chilenos logró satisfacer el mínimo de consumo fijado: 7 días a la semana. Sin embargo, en la versión 2012, esta cifra aumentó considerablemente a un 97,1%, logrando que el 100% de ellos satisfaga el mínimo de consumo cultural (en 2009, esta cifra fue de 64,8%). En este sentido, escuchar música se ha convertido en el bien artístico con mayor nivel de acceso democrático. Es decir, independiente del nivel socioeconómico y educacional, los chilenos logran satisfacer el estándar de acceso de música que ellos mismos definen estadísticamente.

Un proceso similar ha vivido el acceso a Internet en los últimos años. Si durante el año 2009 un 29,4% de los chilenos accedía a Internet todos los días de la semana, durante el año 2012 esa mediana de días la realizó el 42% de la población. En la misma lógica, en 2009 un 55,9% de los chilenos logró satisfacer ese mínimo; mientras que en 2012, esa cifra aumentó a 64,4%.

A diferencia de la música e Internet, en el caso del acceso a películas aún hay desafíos por cumplir. En el año 2009, un 40,6% de la población había accedido a una película a la semana (o 52 películas al año). Tres años después, esta cifra disminuyó a un 36,3%. De ellos, un 51,3% logró satisfacer esa cifra de películas vistas (en el año 2009, el porcentaje fue de 54,5%).

Ahora bien, en el caso de la asistencia a Bibliotecas y Museos se observan diferencias importantes en comparación con la medición de 2009.

En el caso de la asistencia a Bibliotecas, en el año 2009 la mediana del acceso fue de 2 o 3 veces al mes. Para la versión 2012 de la CBCC, este valor de medición cambió a *Una vez al*

mes. En base a ello, es posible advertir que en la versión 2012, un 9,2% de los chilenos logró acceder 12 veces al año a una biblioteca. De ellos, un 51,8% logró satisfacer ese mínimo de satisfacción de acceso. Por su parte, en el caso de acceso a Museos, la situación es relativamente similar. Si durante el año 2009 la mediana de acceso fue de 2 o 3 veces al año, durante la medición de 2012 la mediana fue de *Por lo menos una vez al año*. En vistas de aquella medición, un 23,4% de la población chilena accedió por lo menos una vez al año. Y, de ellos, un 100% logró satisfacer el criterio de mínimos establecidos por la población misma. Como es posible advertir, según esta medición, el acceso a Museos en Chile lograría un nivel de derecho satisfactorio, aun cuando la mediana lograda sea relativamente baja (o, dicho en otras palabras, poco exigente como país).

Finalmente, en esta versión 2012 de la CBCC, y debido a la eliminación de otros bienes y servicios culturales incorporados en la medición de 2009, se decidió evaluar el acceso a un servicio cultural como es el circo. Según la mediana identificada, un 26,4% de los chilenos asistió al circo una vez en el año. De ellos, un 100% logró satisfacer el criterio de mínimos. Así, como dijéramos arriba, se cumple con el derecho al acceso de un servicio cultural aun cuando su exigencia sea relativamente baja.

En conclusión, y a partir de una primera aproximación a estos resultados de la CBCC 2012, se pueden ofrecer un par de conclusiones. En primer lugar, resulta central constatar el bajo nivel de satisfacción de mínimos que los chilenos alcanzan en la mayoría de los bienes y servicios analizados.

Excluyendo acceso a Música, Películas e Internet, la satisfacción de mínimos del resto de bienes y servicios culturales solo logra ser alcanzada, en promedio, por el 25% de los chilenos. Los casos más críticos son el acceso al Teatro, Bibliotecas y Espectáculos de Danza: solo el 15% de la población accede al criterio mínimo establecido para cada uno de ellos. Esto demuestra, por cierto, los bajos niveles de acceso y frecuencia que realizan los chilenos cuando se logra determinar un criterio de mínimos establecido, según sus propios comportamientos de consumo cultural.

En segundo lugar, se constata que el consumo cultural de los chilenos tiene una distribución heterogénea. Es decir, se evidencian diversos niveles de acceso y frecuencia de consumo, según los diversos bienes y servicios culturales disponibles en la sociedad. Como se logra determinar tanto en la CBCC de 2009 y 2012, existirían, principalmente, dos grupos de bienes: por un lado, los de reducido nivel de acceso y, por otro, los con mayores niveles de acceso y frecuencia de los mismos. En el primer caso, nos encontramos con los bienes y servicios culturales que representan los mayores niveles de restricción de acceso, tanto a nivel de exigencia económica y de tiempo, como también por la exigencia de disponer de categorías de desciframiento para la valoración de obra (tales como artes visuales, teatro y danza). En el segundo caso, nos encontramos con los bienes y servicios culturales que se ofrecen libre o «gratuitamente» en el espacio social (o, en otros términos, tienen una barrera de costos

bajos). Entre ellos, se pueden nombrar, por cierto, escuchar música y ver películas en Internet o DVD. Si bien es cierto que en estos servicios se requiere de un equipamiento específico –y en algunos casos de contrataciones extras–, es evidente que este tipo de consumos tiene menores restricciones de consumo por parte de la población. Sin embargo, también hay servicios culturales, como las Bibliotecas y Museos que, aun cuando están disponibles libremente a la sociedad, mantienen restricciones y desafíos que la CBCC deja en evidencia, a saber, tanto el reducido acceso a ellas así como también la baja exigencia de asistencia anual entre los usuarios y/o ciudadanos.

La CBCC aquí presentada resulta ser, por tanto, una herramienta de suma relevancia para el seguimiento –y eventual justiciabilidad, según estándares concretos de exigibilidad de los derechos culturales a nivel país–. Por un lado, es una herramienta de indicadores que permite identificar los niveles de consumo y frecuencia de una población en un periodo determinado y sirve, además, como un instrumento que logra establecer trayectorias históricas del consumo cultural de un país. Por otro lado, y como hemos visto en la comparación entre los años 2009 y 2012, los mínimos de consumo establecidos en un momento determinado pueden ir modificándose, según las propias lógicas sociales o, en otros términos, según las configuraciones sociales que una sociedad, como la chilena, vaya experimentando al pasar los años.

Frente a estas constataciones, resulta central preguntarse por las características socioculturales que diferencian a los sujetos que logran satisfacer o no los diversos mínimos de consumo cultural establecidos para cada bien y servicio cultural, contemplados en la CBCC. En la siguiente sección presentamos estos análisis y nos enfocamos en caracterizar a los chilenos, según sus comportamientos de consumo cultural.

3. Tipologías socioculturales de los chilenos, según su nivel de satisfacción de mínimos de consumo cultural

La composición de mínimos de la Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile, a partir de los datos de la ENPCC 2012, nos permite realizar un análisis ampliado de las características socioculturales de los chilenos, según sus niveles de satisfacción de mínimos de consumo cultural. Este análisis nos permite, por un lado, establecer tipologías de consumidores, según los criterios establecidos en la Canasta, y, por otro, conocer algunas características generales de los sujetos que componen estas tipologías.

Para realizar esta sección del artículo, se utilizará un «Índice de Satisfacción de Mínimos de Consumo Cultural», construido a partir de los 12 bienes que componen la CBCC. En cada uno de ellos, se identificó la población que alcanzaba el mínimo de consumo cultural y se recodificó como una categoría de presencia (1). El resto de la población, que no alcanzó tal mínimo, se identificó con un valor de no presencia (0). Con estos datos, se realizó un índice aditivo, cuyo rango se distribuye entre los valores 0 y 12 puntos.

Este «Índice de Satisfacción de Mínimos de Consumo Cultural» dividió a la población en tres segmentos (10): Satisfacción de mínimos Bajo, Satisfacción de mínimos Medio y Satisfacción de mínimos Alto.

En el grupo de «Satisfacción de mínimos Bajo» se ubica el 39,6% de los encuestados, siendo el grupo con mayor presencia. Ellos se distribuyen desde los que no logran satisfacer ningún mínimo de la CBCC, hasta solo dos. Estos bienes y servicios son, según los niveles de satisfacción observados en la CBCC, escuchar música y ver películas en dispositivos electrónicos o en TV. En este grupo se observan principalmente mujeres, mayores de 50 años, con estudios mayoritariamente básicos y medios, provenientes de los grupos socioeconómicos más pobres del país (D y E) y están, en su mayoría, casados o en convivencia.

El grupo de «Satisfacción de mínimos Medio» se distribuye con un 30,8%. Este grupo logra satisfacer entre 0 y 4 mínimos de la CBCC. A los bienes antes anotados, a este grupo se le agregan lectura de libros y acceso a Internet. Al igual que el grupo anterior, las mujeres tienen una mayor presencia aunque no es significativamente superior. Su nivel educacional se ubica entre 12 años y más, con una presencia importante de educación media y estudiantes universitarios. Los grupos socioeconómicos con mayor presencia en este grupo son, principalmente, los C3 y, en algunos casos, C2. En su mayoría tienen entre 30 y 40 años y se observa una distribución similar entre casados y solteros.

Finalmente, el grupo considerado de «Satisfacción de mínimos Alto» corresponde al 29,8% de la población encuestada. Este grupo logra satisfacer la totalidad de mínimos de consumo cultural considerados en la CBCC. A los bienes anotados hasta ahora, se le suman todo el resto: asistencia a exposiciones de artes visuales, conciertos o recitales, museos, obras de teatro, espectáculos de danza, visita a bibliotecas, etc. En este grupo se observa una mayor tendencia de hombres, con estudios universitarios (se observa un alto porcentaje de personas con educación media –que podrían corresponder a estudiantes), en su mayoría pertenecen al segmento ABC1 y con alta presencia de C2, prevalecen los solteros y son, en su mayoría, jóvenes menores de 30 años.

Como se puede observar en estos grupos de satisfacción de mínimos, la tendencia en la desigualdad del consumo cultural se mantiene. Si se observa el cuadro 2, se identifica claramente cómo los segmentos con mayores ingresos del país logran satisfacer la mayor cantidad de bienes y servicios culturales contemplados en la CBCC. Por el contrario, en los segmentos con menores ingresos se concentran las personas con el menor nivel de satisfacción de mínimos, que corresponden a los bienes y servicios culturales con las menores barreras de consumo y realizadas en el espacio privado (música, películas en dispositivos del hogar, internet, etc.). Esta tendencia se correlaciona de manera lineal, lo que demuestran las desigualdades socioeconómicas que imperan en las lógicas del consumo cultural en el país.

Índice de Satisfacción de Mínimos de Consumo Cultural	Grupos Socioeconómicos				
	ABC1	C2	C3	D	E
Bajo	13,7	20,6	33,1	44,2	68,4
Medio	29,2	32,9	35,2	32,2	23,6
Alto	57,1	46,5	31,7	23,6	8

CUADRO 2: Grupos Socioeconómicos por rangos de Satisfacción de mínimos de consumo cultural (en porcentajes), 2012.
Fuente: Elaboración propia con datos ENPCC 2012, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

De la misma forma, se logra observar que los grupos adultos jóvenes son los que acceden a los mayores niveles de satisfacción de mínimos de consumo cultural. Esto se puede explicar, entre otras cosas, por su disposición de recursos que permite tales motivaciones. Si se observa el cuadro 3, las personas menores de 30 años son las que logran los mayores estándares de consumo cultural. Por el contrario, a medida que aumenta la edad, los niveles de satisfacción de mínimos se concentran en los más bajos.

	Índice de Satisfacción de Mínimos de Consumo Cultural		
	Bajo	Medio	Alto
15 a 29 años	13,4	33,1	53,2
30 a 44 años	23	31,1	29
45 a 59 años	32,2	24,6	13,1
60 años o más	31,3	11,2	4,7

CUADRO 3: Rangos de edad por rangos de Satisfacción de mínimos de consumo cultural (en porcentajes), 2012.
Fuente: Elaboración propia con datos ENPCC 2012, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

El nivel educacional también participa de forma importante a la hora de satisfacer los niveles mínimos de consumo cultural. Como se observa en el cuadro 4, la relación lineal entre mayor nivel educacional y alto nivel de satisfacción de mínimos, es fuerte. Lo mismo ocurre al sentido inverso, es decir, que los segmentos de la población con menor nivel educacional, se agrupan en los grupos con niveles bajos de satisfacción de mínimos.

	Índice de Satisfacción de Mínimos de Consumo Cultural		
	Bajo	Medio	Alto
Básica Incompleta	21,3	7,2	1,6
Básica	14,1	6,5	1,5
Media	53,2	60,3	49,4
Técnica-Profesional	4	10,7	12,4
Universitaria	4,8	14,5	34,8

CUADRO 4: Nivel educacional por rangos de Satisfacción de mínimos de consumo cultural (en porcentajes), 2012
Fuente: Elaboración propia con datos ENPCC 2012, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

En su conjunto, se logra constatar que las desigualdades sociales en el consumo cultural de los chilenos se mantienen poderosamente, al igual como ha sido constatado tanto en los estudios históricos sobre el consumo cultural en la región (Rey, 2008; Sunkel, 2006) así como también en la aplicación de la CBCC de 2009. En este sentido, queda de manifiesto nuevamente que los chilenos con mayores niveles de educación e ingreso (variables estrechamente relacionadas), logran cumplir efectivamente con los mínimos establecidos por esta propuesta (aunque, según la versión anterior, la exigencia de mínimos disminuyó en esta versión). Sumado a ello, una parte importante de la población nacional no alcanza a satisfacer sus derechos al acceso y participación de las manifestaciones artísticas producidas en el país, prolongando estructuras de desigualdad que se han venido repitiendo históricamente. De la misma forma, en la CBCC 2012 se constató cómo la delimitación de mínimos, por medio de la mediana, resultó de baja exigencia, denotando aún más la precariedad en la satisfacción y demanda en el acceso a los bienes y servicios culturales disponibles en el espacio social. La CBCC en sus dos versiones, en definitiva, ha entregado información de análisis suficiente para exigir un nuevo trato en la definición de políticas de acceso a bienes y servicios culturales desarrollados no sólo en el ámbito privado (hogar) sino que, sobre todo, en aquellos ofrecidos en el espacio público, tales como Centros Culturales, Teatros o las calles de la ciudad.

4. Consideraciones Finales

La Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile resulta ser una herramienta de análisis que, por medio un proceso metodológico, legitima, monitorea y promueve la exigibilidad de los derechos al acceso al consumo cultural. Si durante la década de los noventa la discusión sobre los derechos culturales –en su especificidad sobre el derecho a gozar de las artes– se mantenía en un plano discursivo y teórico, hoy ha surgido la necesidad de construir una arquitectura posible de justiciabilidad de aquellos derechos.

La CBCC ofrece los primeros andamios de ese plano arquitectónico. En su uso, ofrece múltiples posibilidades de análisis sobre las dinámicas del acceso y uso de los bienes y servicios culturales disponibles en la sociedad globalizada. Pero también deja de manifiesto las fuertes contradicciones y desigualdades que existen en el consumo cultural en países como Chile. Por ello, esta herramienta no es estática o rígida en sus resultados, sino que, por el contrario, resulta ser una guía que ofrece alternativas de medición y seguimiento de políticas culturales, tanto en Chile como en los países de la región. En efecto, como hemos visto en este artículo, la CBCC de 2009 y 2012 ha demostrado tanto su dinamismo analítico así como también ha desvelado, nuevamente, las carencias culturales y desigualdades culturales. En este sentido, la presente propuesta promueve la generación de discusiones, mesas de trabajo, seminarios y encuentros sobre consumo cultural, que contribuyan al diseño e implementación de políticas culturales que hagan frente a estas constataciones.

Asegurar la justiciabilidad de los derechos económicos, sociales y culturales resulta un paso clave para disminuir las desigualdades sociales, económicas y culturales de los países de Iberoamérica. En este marco, el fomento del acceso a los bienes y servicios culturales creados en las comunidades, posibilita la conformación de nuevos horizontes democráticos sustentados en la diversidad y la deliberación, lo que potencia un desarrollo humano sustentable en los países de la región (Prieto de Pedro, 2004).

Los datos de la ENPCC 2009 y 2012 entregan, al igual que las encuestas de años anteriores, resultados que nos exigen reflexionar sobre qué medidas se pueden tomar para asegurar mayores niveles de acceso al consumo cultural. Como hemos visto en otras investigaciones (Peters, 2010), un mayor acceso al consumo cultural se asocia –bajo una lógica de afinidades electivas– a una mayor valoración de la democracia, altos estándares de tolerancia y a mayores niveles de sociabilidad. En base a esta evidencia, se pueden desarrollar políticas culturales que apoyen la tarea de generar un ciudadano reflexivo y comprometido con su comunidad.

Finalmente, si la CBCC para Chile logra, como herramienta, apoyar a estos propósitos, entonces resulta ser un paso importante para la reflexión del consumo cultural, tanto en el país como a nivel internacional. De la misma forma, al ser la CBCC un proyecto internacional que se aplica por segunda vez en un país de la región, se espera que, en el futuro cercano, se convierta en una herramienta de trabajo eficaz para el seguimiento y monitoreo de los derechos culturales en Iberoamérica.

ANEXO 1

Bien o servicio cultural	Indicador de acceso	Porcentaje de acceso	Indicador de frecuencia	Frecuencia de Mínimo (Mediana)	Porcentaje del total que accede al mínimo	Porcentaje de los incluidos que acceden al mínimo
Exposiciones de Artes Visuales	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a exposiciones de artes visuales? (pintura, fotografía, escultura, grabado, etc.)	21,4%	Durante los últimos 12 meses, ¿con qué frecuencia asistió a exposiciones de Artes Visuales?	Entre 2 o 3 veces al año	15,1%	70,3%
Teatro	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a obras de teatro?	18,8%	Durante esos últimos 12 meses, ¿cuántas veces asistió a obras de teatro?	2 o 3 veces	13%	69,5%
Danza	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a espectáculos de danza?	23,1%	Durante esos últimos 12 meses, ¿cuántas veces asistió a espectáculos de danza?	2 o 3 veces	14,2%	61,6%
Conciertos	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a conciertos o recitales en vivo?	28,3%	¿Durante esos últimos 12 meses, ¿cuántas veces asistió a conciertos y/o recitales en vivo?	2 o 3 veces	18,5%	65,2%
Cine	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido al cine?	32,8%	Durante esos últimos 12 meses, ¿Cuántas veces ha ido al cine?	3 veces	20,6%	62,8%

Bien o servicio cultural	Indicador de acceso	Porcentaje de acceso	Indicador de frecuencia	Frecuencia de Mínimo (Mediana)	Porcentaje del total que accede al mínimo	Porcentaje de los incluidos que acceden al mínimo
Películas	En los últimos 12 meses, ¿ha visto películas de vídeo (VHS, DVD o PC) (EXCLUYE TV ABIERTA Y TV CABLE)	74,5%	¿Con qué frecuencia acostumbra a ver películas VHS, DVD y/o PC?	1 vez a la semana (52 veces al año)	40,6%	54,5%
Música	¿Escucha música por opción propia?	91,8%	¿Cuántos días a la semana escucha música por opción propia?	7 (todos los días)	59,5%	64,8%
Libros	Con excepción de libros de textos o manuales de estudio y considerando libros usados y nuevos, ¿Ha leído usted algún libro en los últimos 12 meses?	41,3%	¿En los últimos 12 meses cuantos libros ha leído?	3	25,2%	61,1%
Revistas	En los últimos 12 meses, ¿ha leído alguna revista?	46,2%	¿Con qué frecuencia diría usted que lee revistas? (SI INCLUYE SUPLEMENTOS)	Cada dos semanas (24 veces al año)	25,2%	54,6%
Museos	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a algún museo (de bellas artes, ciencias naturales, histórico, etc.)	21,1%	En los últimos 12 meses, ¿cuántas veces ha asistido a museos?	2 o 3 veces	11,9%	56,3%
Internet	En los últimos 12 meses, ¿ha usado Internet?	52,5%	¿Con qué frecuencia utiliza Internet?	De lunes a viernes	29,4%	55,9%

Bien o servicio cultural	Indicador de acceso	Porcentaje de acceso	Indicador de frecuencia	Frecuencia de Mínimo (Mediana)	Porcentaje del total que accede al mínimo	Porcentaje de los incluidos que acceden al mínimo
Televisión	¿Con qué frecuencia Ud. ve televisión? (TV abierta o TV cable)	98,6%	¿Con qué frecuencia Ud. ve televisión? (TV abierta o TV cable)	Todos los días	78,6%	78,6%
Radio	En la última semana, ¿ha escuchado radio?	87,9%	¿Con qué frecuencia Ud. escucha radio?	Todos los días	58,2%	66,2%
Biblioteca	En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a alguna biblioteca a consultar libros?	20%	¿Con qué frecuencia Ud. acude a una biblioteca?	2 o 3 veces al mes	15,6%	77,9%
Diarios	¿Ha leído algún diario en la última semana?	68,8%	¿Usted acostumbra leer diarios...?	Solo los fines de semana	41,4%	60,2%

CUADRO 5. Composición de la Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile 2009. Frecuencia mínima de consumo
Fuente: Elaboración propia con datos ENPCC 2009, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

NOTAS

(1) Este artículo corresponde a un resumen y actualización de los principales argumentos desarrollados en P. Güell, R. Morales y T. Peters (2011).

(2) «El Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales fue adoptado por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 19 de diciembre de 1966, suscrito por Chile el 16 de septiembre de 1969 y ratificado el 10 de febrero de 1972. Con todo, solo entró en vigencia en nuestro país el 27 de mayo de 1989, mediante la publicación en el Diario Oficial del Decreto No 326 del Ministerio de Relaciones Exteriores (V.V.A.A., 2003: 380).

(3) Un ejemplo concreto de este proceso han sido las movilizaciones estudiantiles surgidas en Chile desde el año 2006 a la fecha. En ellas, los estudiantes y la ciudadanía han logrado poner en el debate público no sólo el rechazo al lucro en el sistema educacional chileno (una práctica surgida bajo la dictadura militar chilena en 1980 y que privilegió la incursión de agentes privados en el ámbito educativo en desmedro de la educación pública), sino que, sobre todo, la noción de acceso a la educación –universitaria, principalmente– como un derecho que asegure gratuidad y alta calidad formativa a las nuevas generaciones. Véase Rojas, J. (2012).

(4) Alston, P. (1987). «Out of the abyss: The Challenges confronting the new UN Committee on Economic, Social and Cultural Rights». *Human Rights Quarterly*, vol. 9, pp. 352-353.

(5) Para nuestros propósitos, entenderemos por consumo cultural a los distintos tipos de apropiación de aquellos bienes cuyo principal valor percibido es el simbólico, que son producidos y consumidos en circuitos relativamente diferenciados y que requieren de ciertos conocimientos especializados para su apropiación y uso.

Sumado a ello, el consumo cultural puede ser comprendido como una práctica social (e individual), en la que se realiza una apropiación, vivencia y uso de bienes y servicios culturales disponibles en la sociedad, lo que genera un dinamismo en los esquemas simbólicos y de percepción de los sujetos, renovando horizontes de expectativas sociales y abriendo nuevos planos de desarrollo (social, económico y humano). En este sentido, no todos los beneficios que se derivan del consumo cultural son apropiados por las personas en forma individual, sino que pueden generar también un impacto sobre colectivos o sobre el conjunto de la sociedad al permitir reconocer a los sujetos como parte de un colectivo (identidad) e interactuar con otros grupos sociales (diversidad).

(6) Como nota metodológica, el modelo original de CBCC consiste en aplicar las medianas a respuestas de frecuencia a partir de datos continuos. Es decir, valores que se distribuyeran desde 1 al infinito. Bajo esta lógica, lamentablemente la propuesta metodológica no coincide plenamente con la aquí presentada. Esto es, justamente, un desafío para las próximas encuestas en el espacio iberoamericano.

(7) La CBCC de 2009 contempló 15 bienes y servicios culturales (ver Anexo 1). Para la versión 2012, la encuesta no consultó sobre acceso a lectura de Revistas, ver Televisión, escuchar Radio y Lectura de Diarios o Periódicos. Para esta versión, se agregó asistencia a Circo.

(8) Para un análisis comparativo de las últimas tres encuestas realizadas en Chile, ver CNCA (2012).

- (9) En este caso, no fue posible una aplicación «fiel» debido a la estructura de pregunta definida por la encuesta. Ver nota 6.
- (10) El agrupamiento se realizó a partir de una distribución porcentual homogénea de los grupos (tercios).

BIBLIOGRAFÍA

- ALSTON, P. (1987). «Out of the abyss: The Challenges confronting the new UN Committee on Economic, Social and Cultural Rights». *Human Rights Quarterly*, vol. 9.
- BOURDIEU, P. (2003). *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*, en *Campo de poder, Campo Intelectual*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- CHACÓN MATA, A. (2007). *Derechos económicos, sociales y culturales. Indicadores y justiciabilidad*. Bilbao: Instituto de Derechos Humanos-Universidad de Deusto.
- CNCA (2014). *Legislación cultural chilena*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2012). *Tercera Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2011). *Política cultural 2011-2016*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- DE ROUX, C. y RAMÍREZ, J. (coord.) (2004), *Derechos económicos, sociales y culturales, política pública y justiciabilidad*. Bogotá: Estudios y Perspectivas nº 4, CEPAL.
- GÜELL, P., MORALES, R. y PETERS, T. (2011). *Una canasta básica de consumo cultural para América Latina: Elementos metodológicos para el derecho a la participación cultural*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Socioculturales de la Universidad Alberto Hurtado-Convenio Andrés Bello.
- GÜELL, P., PETERS, T. y MORALES, R. (2012). «Derechos culturales y aseguramiento en el acceso al consumo cultural: aplicación empírica de una Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile» en P. Güell y T. Peters, T. (coords.), *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y Subjetividad en el consumo cultural de los Chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- HARVEY, E. (2014). *Políticas culturales en América Latina: evolución histórica, instituciones públicas, experiencias*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- HARVEY, E. (2010). «Derecho internacional de la cultura. Acción normativa de la UNESCO». *G+C Revista de Gestión y Cultura*, nº 3, enero-febrero.
- HARVEY, E. (2008). *Instrumentos normativos internacionales y políticas culturales nacionales*. Ginebra: Documento Informativo del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.
- PETERS, T. (2010). «La afinidad electiva entre consumo cultural y percepción sociocultural: el caso de Chile». *Revista Signo y Pensamiento*, Vol. XXIX, nº 57.
- PRIETO DE PEDRO, J. (2004). «Derechos culturales y desarrollo humano». *Revista de Cultura*, OEI, nº 7, Septiembre-Diciembre.

- REY, G. (2008). *Las tramas de la cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- ROJAS, J. (2012). *Sociedad bloqueada: movimiento estudiantil, desigualdad y despertar de la sociedad chilena*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- SALVAT, P. (2000). *Notas sobre el proyecto de indicadores de derechos culturales*. Santiago de Chile: Coloquio de Investigación Centro de Ética-Universidad Alberto Hurtado.
- SHAHEED, F. (2010). *Informe de la experta independiente en la esfera de los derechos culturales, presentado de conformidad con la resolución 10/23 del Consejo de Derechos Humanos*. Naciones Unidas.
- STAMATOPOULOU, E. (2007). *Cultural rights in international law: Article 27 of the Universal Declaration of Human Rights and beyond*. Leiden: Martinus Nijhoff.
- SUNKEL, G. (coord.) (2006). *El consumo cultural en América Latina*. Santa Fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- V.V.A.A. (2003). *Informe Anual sobre Derechos Humanos en Chile 2003*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

PARTICIPACIÓN CIUDADANA Y REGENERACIÓN POLÍTICA: JUEGO DE TRONOS

Enrique Bueres Álvarez

AUTOR/AUTHOR:

Enrique Bueres Álvarez

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Periodista. Redactor Jefe Canal+

TÍTULO/TITLE:

Participación ciudadana y regeneración política: Juego de Tronos

Citizen participation and political regeneration: Game of Thrones

CORREO-E/E-MAIL:

ebueres@prisatv.com

RESUMEN/ABSTRACT:

Desarrolla el autor en este artículo una reflexión en torno a las posibilidades de las experiencias de las políticas culturales de proximidad como base para inspirar un nuevo modelo de democracia participativa. En el actual contexto de crisis política y social, agravado por las luchas de clanes con intereses espurios, el texto defiende que deberían ser las instituciones locales, las más cercanas al ciudadano, las que impulsasen las acciones de promoción de la participación ciudadana en la vida política, de modo que se pudiera producir un flujo ascendente hasta alcanzar las esferas de representación política estatal. El texto defiende la pertinencia y validez de los principios que sustentan la Agenda 21 de la Cultura como modelo para definir un futuro donde se contemplase la creación de estructuras de gobernanza más amplias y participativas. Entre las propuestas que plantea el artículo figura la elaboración de un plan estratégico estatal de fomento de la participación ciudadana en la vida política.

In this article, the author reflects on the possibilities of the experiences of local cultural policy as a base to inspire a new model of participative democracy. In the current context of political and social crisis, aggravated by the fight between clans with spurious interests, the text defends the idea that it should be the local institutions, those closer to the citizens, that drive the promotion actions for citizen participation in political life, so that an upwards flow could be produced until the spheres of national. The text defends the appropriateness and validity of the principles sustained by the Agenda 21 for Culture as a model to define a future where the creation of wider, more participative government structures is contemplated. Among the proposals outlined by the article, is the elaboration of a national strategic plan to foment citizen participation in political life.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Cultura; Agenda 21 de la Cultura; Transición; política cultural; democracia; gestión cultural.

Culture, Agenda 21 for Culture; Transition; cultural politics; democracy; cultural management.

1. Introducción y música de cabecera

Hay una idea que se va instalando día a día en la sociedad española: el ciclo político de la Transición ha llegado a su fin. Casi cinco millones de parados, sospechas o certezas de corrupción por todas partes, cuentas suizas, defraudadores amnistiados, la soberanía económica rendida a Alemania, el prestigio de los políticos bajo mínimos, la monarquía desnuda, las cajas de ahorros saqueadas, recortes, EREs, desahucios y una sensación generalizada de estafa y engaño contribuyen a dibujar un panorama de síntomas que auguran un diagnóstico poco esperanzador. Frente a esta crisis global, cada vez son más quienes creen que el sistema político gestado en la Transición está agotado. Pero la renovación no será fácil. Los partidos políticos en España, en vez de instrumentos de participación ciudadana, se parecen cada vez más a agencias privadas de colocación y de financiación opaca. En relación con los innumerables casos de corrupción, el periódico alemán *Süddeutsche Zeitung* aseguraba en un editorial de enero de 2013 que la clase política española «sabe repartir dinero, pero nunca ha aprendido a generar productividad». Según este diario, para acabar con lo que considera otra «dictadura», España necesita que crezca una nueva generación «que, desde la indignación, desarrolle otra comprensión de política de partido. España necesita nada menos que una segunda transición».

Quizá lo que la sociedad española lleva pidiendo desde hace algún tiempo es el fin de la partitocracia que se ha impuesto como mecanismo político dominante. Lo que reclaman los ciudadanos es un cambio de dirección que conduzca al país hacia una democracia verdaderamente participativa. Poner en cuestión el estado de las cosas es necesario para poder avanzar. Como señala Daniel Innerarity: «conviene advertir que la actitud crítica hacia la política es una señal de madurez democrática y no la antesala de su agotamiento. [...] Una sociedad no es democráticamente madura hasta que no deja de reverenciar a sus representantes y administra celosamente su confianza en ellos» (1).

La pregunta que tratamos de responder en este artículo es si la participación ciudadana, tal como aparece reflejada en algunos documentos inspiradores de las políticas culturales locales, podría servir para iluminar y afianzar un hipotético nuevo modelo de regeneración política en España.

2. La participación cultural: Viaje a Invernalía

Los conceptos asociados a la idea cultura han experimentado grandes cambios en los últimos años. Como consecuencia han surgido nuevos modelos de organización de las políticas culturales locales, enfrentadas ahora a grandes desafíos y nuevas necesidades. La dimensión participativa es uno de los atributos que mejor deberían definir la gestión política en nuestra época. Esta idea de participación no se debe considerar como mera presencia en los acontecimientos culturales, sino como una conversación enriquecedora entre la administración y

los ciudadanos. El significado del término «participación cultural» ha de ser entendido como una noción que abarca desde la implicación cultural de las organizaciones que concurren en un territorio hasta la cultura cotidiana que practican y viven los habitantes de una ciudad.

En las democracias avanzadas, la sociedad civil presiona cada vez más para poder participar en la elaboración y puesta en marcha de las decisiones políticas, tanto en su elaboración como en el posterior control de su desarrollo. Como señala Jordi Pascual i Ruiz, «la sociedad civil de base está ejerciendo un indiscutible liderazgo en cuestiones como la ayuda al desarrollo, la sostenibilidad y los derechos humanos. Publicaciones, campañas e informes de *Oxfam*, *Greenpeace*, Médicos sin Fronteras, Amnistía Internacional, por nombrar unos pocos, ayudan a fijar las agendas de las organizaciones internacionales, organizaciones públicas y agentes privados. El aumento de nuevos movimientos sociales que demandan una democracia más participativa es la respuesta al cansancio de los regímenes políticos solamente basados en elecciones formales y/o de mediación a través del monopolio de los medios de comunicación» (2).

Hace treinta años no existía tanta presión ciudadana como en la actualidad, ni las administraciones locales tenían la sensibilidad que en materia de participación ciudadana han empezado a desarrollar desde los años noventa. La descentralización gestora, la diversificación de centros de poder y la localización de la administración cultural en contextos territoriales limitados (barrios, municipios, comarcas, regiones) se han considerado como un factor de participación ciudadana, de equilibrio territorial y de pluralismo democrático. Pero ni ha sido ni está siendo un camino fácil. En 1981, Vidal-Beneyto se mostraba poco esperanzado respecto a la consecución de estos objetivos: «los múltiples estudios de los que ya disponemos sobre prácticas político-culturales de carácter local, y en particular la investigación patrocinada por el Consejo de Cooperación Cultural del Consejo de Europa no incitan precisamente al optimismo» (3).

Afortunadamente, las cosas han cambiado bastante y se han producido avances muy notables. Muchos gobiernos locales han situado la cultura en el centro de sus estrategias de mejora y crecimiento, mostrando cada vez más interés en la participación ciudadana como motor del desarrollo local basado en la cultura. Lo más relevante es que la cultura, en estos últimos años, está pasando de desempeñar un papel secundario a jugar un papel principal. «Los derechos culturales, la ética de la cooperación cultural y el mantenimiento de valores humanistas en las relaciones culturales (especialmente en «la red») serán las cuestiones centrales de la política cultural pública en el siglo XXI. Sólo de este modo las políticas culturales podrán vincular sus intereses políticos a otras áreas de construcción del dominio público, tales como la educación, el medio ambiente, la sanidad y la seguridad de la calidad de vida, así como establecer el papel de la cultura como pieza central de los procesos inspirados en valores en nuestras sociedades», señala Eduardo Delgado. (4)

La dimensión participativa de la cultura es un factor fundamental en el contexto de las políticas que regulan el espacio cultural público desde presupuestos democráticos. En este sentido

son pertinentes las palabras de Ferrán Mascarell: «la dimensión participativa, vinculada a la creatividad surgida de las nuevas tecnologías (interacción creativa), así como la dimensión comunicacional (nueva televisión, Internet, etc.) y la relativa a las nuevas tecnologías (nuevos lenguajes) resultan evidentes. Este concepto amplio de cultura ha de ser el concepto vigente, entendiendo la cultura como el azúcar en polvo, que impregna y se dispersa en valores, sin limitarse únicamente a la creatividad y al consumo» (5).

3. Agenda 21 de la Cultura: nuestra es la fuerza

Entre las numerosas propuestas sobre políticas culturales locales que incorporan la cultura como elemento de desarrollo, destaca la Agenda 21 de la Cultura, primer documento de vocación global sobre políticas culturales locales. Fue aprobada el 8 de mayo de 2004 en Barcelona por más de 300 ciudades, organizaciones y gobiernos locales de todo el mundo comprometidos con los derechos humanos, la diversidad cultural, la sostenibilidad y la democracia participativa. Fue el principal legado del Forum Universal de las Culturas.

La relación existente entre cultura, participación, convivencia y ciudadanía es la filosofía que inspira la Agenda 21 de la Cultura, que tiene entre sus principales objetivos potenciar la reflexión sobre la cultura a partir de la adopción de compromisos y responsabilidades a escala local y global. En este sentido, supone una apuesta firme por establecer vínculos entre la idea de sostenibilidad y desarrollo cultural. El concepto de participación también es uno de los pilares que la apuntalan, porque como señala Pascual i Ruiz, «los gobiernos locales saben que buena parte del futuro de la democracia, del bienestar y de la calidad de vida se juega en la existencia de espacios y esferas públicas, y en la capacidad de los ciudadanos de participar en ellas» (6).

La idea de participación está muy presente en la Agenda 21 de la cultura, desarrollada a lo largo de varios artículos que destacan el valor de «la iniciativa autónoma de los ciudadanos, individualmente o reunidos en entidades y movimientos sociales», como base de «la libertad cultural». También reclama que se implementen instrumentos apropiados «para garantizar la participación democrática de los ciudadanos en la formulación, el ejercicio y la evaluación de las políticas públicas de cultura». En definitiva, la gestión participativa de la cultura es una necesidad fundamental para la Agenda 21. La prolongada crisis de la democracia representativa podría atenuarse al menos en el ámbito local, que es donde resulta más fácil establecer una relación continuada y directa entre el poder y la sociedad civil si se tomasen en cuenta sus recomendaciones.

Sin embargo, la participación ciudadana plantea en muchas ocasiones problemas de difícil solución a la hora de garantizar y de evaluar la representatividad de los colectivos o de las asociaciones que se relacionan con el gobierno y las administraciones locales. En algunos casos se debe actuar con rigor, en otros con pragmatismo adaptándose a las situaciones

concretas. Como apuntan Jordi Borja y Manuel Castells, «la representatividad de las entidades participantes se determina tanto o más por la iniciativa que se manifiesta en ellos que por el número de asociados» (7).

Los objetivos de la participación, tanto los que persiguen la legitimación de las decisiones como la transformación de alguna esfera de la vida política o social, se enfrentan a dificultades de todo tipo: falta de transparencia de los sistemas de participación, reticencia de los poderes públicos a compartir sus responsabilidades de gobierno por considerar que la participación no es un derecho democrático fundamental sino una concesión generosa que hacen los gobernantes, escepticismo por parte de la población, desconfianza en las instituciones públicas, segmentación de las organizaciones de la sociedad civil, desencuentro entre las motivaciones de las políticas públicas y las aspiraciones de los ciudadanos, y un largo etcétera. Por eso, «muchas voces han aprovechado estas dificultades para desacreditar, o para combatir, la participación de los ciudadanos en el proceso de elaboración de políticas, entendiendo, por lo general, la participación como un instrumento de legitimación y no como una experiencia de aprendizaje» (8).

Entre los argumentos que hacen que algunos sectores de la sociedad recelen de la participación en los procesos públicos, cabría citar la posibilidad de manipulación, las dudas sobre su representatividad, la lentitud en la toma de decisiones, etc. En el extremo contrario a los detractores, existen algunos autores que llegan a considerar que para promover la participación pública en las esferas locales se debería restringir el papel de los expertos e invitar sólo a la ciudadanía. No parece muy sensata esta opción. Las voces de los expertos, gracias al conocimiento profundo de los asuntos, son absolutamente necesarias para ponderar y equilibrar las propuestas de los ciudadanos, las reticencias del poder y el pragmatismo que impone la realidad.

4. Nueva praxis política: se acerca el invierno

La realidad está cambiando de un modo acelerado y radical. No es una frase retórica: todos nos vemos afectados e infectados por esta transformación en nuestra vida cotidiana. Las políticas culturales de ámbitos locales intentan adecuarse a la demanda de la sociedad de formar parte activa y protagonista de los procesos que la conciernen. Sin embargo, el poder político, como estructura dominante representada por los partidos, aún permanece anclado en formas de gobierno arcaicas que no han hecho el viaje de sincronización con las aspiraciones de la sociedad contemporánea.

El ejercicio de la política y el contenido de la vida cultural manifiestan todo su potencial como fuerzas transformadoras de la realidad en el marco de contextos locales de proximidad, solapando lo local y lo global, dando origen así a una multiplicidad de centros de decisión. Lo local y lo global ahora son complementarios. Manuel Castells y Jordi Borja observan hace

ya quince años que la importancia estratégica de lo local como centro de gestión de lo global en el nuevo sistema tecno-económico podía apreciarse en tres ámbitos principales: «el de la productividad y competitividad económicas, el de la integración socio-cultural y el de la representación y gestión políticas» (9). Más recientemente, Daniel Innerarity también explicaba cómo las políticas de proximidad sirven para afianzarla democracia: «lo local, lugar de proximidad, es considerado como la escala donde se establece la coherencia e integración de la acción pública. Lo local ha sido erigido en espacio ideal de reconquista ciudadana, ese mismo espacio que había sido considerado en otras épocas como el lugar del particularismo y del arraigo identitario» (10). Por lo tanto, percibimos cómo la sociedad actual –compleja, interconectada e hiperinformada y en la que cada vez es mayor la interdependencia entre territorios–, necesita y reclama nuevas formas de gestión de las tareas públicas porque las vigentes ya no son aceptables ni resultan efectivas dentro de los tradicionales límites institucionales.

La idea de gobernanza, que se ha ido introduciendo en los últimos tiempos para caracterizar una nueva manera de gobernar, pone en cuestión los fundamentos e instrumentos tradicionales de la actuación política y proporciona una nueva orientación de la administración pública, cuyas características –según las formula Daniel Innerarity– serían que ya no tiene sentido una escala jerárquica clara y una delimitación incontestable de los ámbitos de poder, que gobernar es una combinación de procedimientos en la que hay confianza y cooperación, y que los procesos son más importantes que las estructuras. Las sociedades complejas no pueden ser gobernadas desde un modelo jerárquico. «Lo que se ha agotado no es la política, sino una determinada forma de la política, en concreto, la que corresponde a la era de la sociedad delimitada territorialmente e integrada políticamente. [...] Así, el poder cooperativo aparece hoy como la posibilidad de salvar al Estado de su ineficacia y de su insignificancia, de recuperar la política y, al mismo tiempo, transformarla profundamente» (11).

Del mismo modo que las políticas culturales de proximidad invitan al ciudadano a sentirse protagonista de la cultura y no un simple espectador, habría que incentivar la participación ciudadana en la política desde los ámbitos locales, que es donde las acciones y proyectos impulsados por la acción conjunta de administración y sociedad civil producen los grandes cambios culturales y donde se generan las mayores innovaciones. Se hace necesaria por lo tanto una nueva praxis política que profundice en la democratización promoviendo la participación y la interacción ciudadanas, tal y como hacen las políticas culturales locales cuando están bien articuladas.

Debería ser desde lo local desde donde se impulsasen las acciones de promoción de la participación ciudadana en la vida política, de modo que se pudiera producir un flujo ascendente hasta alcanzar las esferas de representación política de nivel estatal. La utilización intensiva de las nuevas tecnologías de la información o las posibilidades que internet ofrece como termómetro social de la opinión de los ciudadanos son instrumentos sencillos, rápidos y eficaces para desarrollar y profundizar en los procesos de participación ciudadana.

Para definir un futuro donde se contemplase la creación de estructuras de gobernanza más amplias que las actuales, habría que alcanzar un pacto político entre los gobernantes y los ciudadanos, de modo que derivase en acuerdos de compromisos y de responsabilidades en las acciones políticas. Esta serie de propuestas podría cristalizar finalmente en la elaboración de un plan estratégico estatal de fomento de la participación ciudadana en la vida política.

NOTAS

- (1) INNERARITY, D., «Elogio y desprecio de la clase política», *El País*, 29 enero 2013, p. 31.
- (2) PASCUAL I RUIZ, J. (2007). *Guía para la participación ciudadana en el desarrollo de políticas culturales locales para ciudades europeas*. Bucarest: Interarts / ECUMEST/Fundación Europea de la Cultura, p. 23.
- (3) VIDAL-BENEYTO, J. (1981). «Hacia una fundamentación teórica de la política cultural», *REIS*, nº 16, p. 132.
- (4) DELGADO, E. (2004). «Planificación cultural contra espacio público» en N. García Canclini (coord.), *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*. México: Plaza y Valdés, pp. 347-348.
- (5) MASCARELL I CANALDA, F., (2002). «La actividad cultural de las corporaciones locales» en P. Aldanondo Ochoa y J. Escudero Méndez (coords.), *La política cultural en el municipio*. Madrid: Fundación Autor. SGAE, p. 306.
- (6) PASCUAL I RUIZ, J. (2005). «La Agenda 21 de la cultura: contexto, contenidos, desafíos», *Boletín GC: Gestión Cultural, Participación ciudadana*, nº 11, p. 3.
- (7) BORJA, J. y CASTELLS, M. (1997). *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus, p. 301.
- (8) PASCUAL I RUIZ, J. Ob. cit., p. 25.
- (9) BORJA, J. y M. CASTELLS, M. Ob.cit., p. 14.
- (10) INNERARITY, D. (2008). «Gobernar los nuevos espacios. Entre lo local y lo global» en J. Bloomfield, E. Corijn, D. Innerarity y A. Franzil (coords.), *Espacios y dinámicas interculturales: innovación, participación y proximidad*. Serie: *Dinámicas interculturales*, nº. 13. Barcelona: CIDOB, p. 74.
- (11) Ídem, pp. 79-80.

BIBLIOGRAFÍA

- BLOOMFIELD, J., CORIJN, E., INNERARITY, D. y FRANZIL, A. (coords.) (2008). *Espacios y dinámicas interculturales: innovación, participación y proximidad*. Serie: *Dinámicas interculturales*, núm. 13. Barcelona: CIDOB. Fecha de consulta: 05/06/2014.
http://www.cidob.org/es/content/download/8670/88343/file/doc_dinamicas_13.pdf

- BORJA J. y CASTELLS, M. (1997). *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus.
- CGLU CIUDADES Y GOBIERNOS LOCALES UNIDOS. (2004). *Agenda 21 de la cultura. Un compromiso de las ciudades y los gobiernos locales para el desarrollo cultural*. Fecha de consulta: 12/05/2014. <http://www.agenda21culture.net/index.php/es/docman/agenda21/222-ag21es/file>
- DELGADO, E. (2004). «Planificación cultural contra espacio público» en N. García Canclini (coord.), *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*. México: Plaza y Valdés Editores, pp. 345-366.
- MASCARELL, F. (2002). «La actividad cultural de las corporaciones locales» en P. Aldanondo Ochoa y J. Escudero Méndez (coords.), *La política cultural en el municipio*. Madrid: Fundación Autor. Sgae, pp. 297-319.
- PASCUAL I RUIZ J. (2005). «La Agenda 21 de la cultura: contexto, contenidos, desafíos». *Boletín GC: Gestión Cultural, Participación ciudadana*, nº 11, Fecha de consulta: 10/03/2014. http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316765273_bgc11-JPascual.pdf
- PASCUAL I RUIZ, J. y DRAGOJEVI, S. (2007). *Guía para la participación ciudadana en el desarrollo de políticas culturales locales para ciudades europeas*. Bucarest: Interarts/ECUMEST/Fundación Europea de la Cultura. Fecha de consulta: 20/04/2014. http://policiesforculture.org/administration/upload/Guia_participation_ciudadana_ESP_web.pdf
- VIDAL-BENEYTO, J. (1981). «Hacia una fundamentación teórica de la política cultural». *REIS, Revista española de investigaciones sociológicas*, nº 16, pp. 123-134.

LA FORMACIÓN DE GESTORES CULTURALES EN ESPAÑA. UNA TAREA INACABADA, BALANCE DEL VII SEMINARIO INTERNACIONAL DEL OBSERVATORIO CULTURAL DEL PROYECTO ATALAYA

Ana Luz Castillo Barrios

AUTORA/AUTHOR:

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:

La formación de gestores culturales en España. Una tarea inacabada, balance del VII Seminario Internacional del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya

Training for cultural managers in Spain. An unfinished task, balance of the VII International Seminary of the Cultural Observatory of the Atalaya Project

CORREO-E/E-MAIL:

castillo.analuz@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

La autora nos presenta un recorrido por las distintas intervenciones realizadas en el VII Seminario Internacional del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. Todas las presentaciones reflexionaron, desde distintos puntos de vista, sobre la figura del gestor cultural y la problemática de su formación, siendo el problema central la concreción de qué contenidos, con qué intensidad y qué perfil profesional debe configurar el modelo de formación de este profesional.

The author presents us with a summary of the different speeches given during the VII International Seminary of the Cultural Observatory of the Atalaya Project. All of the presentations reflected on, from different points of view, the figure of the cultural manager and the problems relating to his/her training, with the main problem being to specify which contents, with what intensity and what professional profile should make up the training programme of this professional.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Gestor cultural; Observatorio Atalaya.

Cultural manager; Atalaya Observatory.

Podemos afirmar que la profesión de gestor cultural tiene en España una antigüedad de unos cuarenta años. Pero este hecho no significa que con anterioridad, tanto entre nosotros como en otros países y lugares, no existieran personas, profesionales que realizaran el trabajo que hoy en día asignamos a los gestores y gestoras culturales. Un trabajo que consiste esencialmente en la organización de eventos culturales o en desarrollar sus labores en organizaciones públicas o privadas a las que se pudiera catalogar como del sector cultural. España comienza a recuperar la normalidad democrática a partir de 1979, año en el que, tras la celebración de las elecciones municipales, empiezan a marchar las instituciones democráticas con más o menos dificultad pero incorporadas a las formas y usos de la democracia. El país empieza a asimilarse a su entorno europeo y es en el marco de esta asimilación en el que surgen los primeros departamentos y servicios de cultura tanto en el ámbito local como en las recién nacidas Autonomías. Estas nuevas estructuras administrativas, que realizan a su vez nuevas funciones de corte cultural, comienzan a demandar a un nuevo tipo de profesional que muy bien no se sabe lo que es. ¿Animador sociocultural? ¿Coordinador de actividades culturales? ¿Técnico de cultura? Muchas y variadas son las denominaciones que reciben estos nuevos profesionales. Con el devenir del tiempo nos encontraremos con que en su mayoría han acabado denominándose gestores culturales. Y, lo que no es menos importante, como tales son reconocidos socialmente. Estos gestores y gestoras son los encargados de poner en marcha las novísimas políticas culturales públicas y desarrollarlas en proyectos, instituciones y equipamientos.

En estos momentos y durante muchos años después, los profesionales de la gestión cultural son conscientes de que sufren una serie de carencias importantes para el ejercicio completo de la profesión. Carencia de herramientas, metodologías y marcos teóricos que precisan obtener. El camino no es otro que el de la formación. Dado que en esos momentos no existía una formación reglada y formal en gestión de la cultura, se acude a la informal, a la de pequeño formato y puntual. Poco a poco se va desarrollando un sistema de educación cara a la práctica profesional y a la resolución de problemas. Muy acertadamente Alfons Martinell habla de *formación*, o sea la formación para la acción en sus propias palabras. En paralelo a estas iniciativas de urgente ayuda a los nuevos profesionales las instituciones públicas favorecen un proceso similar de reflexión y propuesta en torno a la formación, quizás también impulsadas por los gestores que desarrollaban su labor en su seno. Este proceso fue recogido, estudiado y expuesto por el profesor Martinell en su día señalando como hitos reseñables los congresos y jornadas sobre animación cultural celebrados en Madrid y Barcelona en los años 81 y 82, el primer Interacció de 1984 y los seminarios de 1985 que organiza el Ministerio de Cultura (1). Los años ochenta son los de las escuelas de animación sociocultural. Varias comunidades autónomas, diputaciones o algunos grandes ayuntamientos como puede ser el de Barcelona ponen en marcha centros de formación enfocados a la animación. Como señala Luis Ben, a modo de ejemplo, «es el caso de la desaparecida EPASA (Escuela Pública de Animación Sociocultural de Andalucía) que en su momento no sólo se dedicó a la formación de animadores sino que realizó incursiones bastante serias en la formación de gestores de pequeñas poblaciones, en colaboración con la Diputación de Cádiz o, con la

Universidad de Cádiz, en una formación de postgrado» (2). Igualmente señala este autor que con toda probabilidad la aparición de la titulación de TASOC, un ciclo superior de formación profesional en Animación Sociocultural del sistema educativo reglado, tuvo mucho que ver con la decadencia y desaparición de muchas de estas escuelas de animación así como la deriva de las políticas culturales de lo comunitario hacia un modelo europeo de gestión de las artes.

Los masteres y la enseñanza de postgrado son la penúltima etapa en esta historia de la formación de los gestores y gestoras en España. La universidad, entre otras cosas, valida profesionalmente. La vía de las enseñanzas de tercer grado fue el camino para que gestión cultural y universidad comenzaran su alianza. La Universidad de Barcelona es la pionera y ha sido seguida en numerosas universidades de nuestro país como Valencia, la Complutense de Madrid, Zaragoza y en el caso andaluz por el master de gestión cultural de las universidades de Sevilla y Granada. La universidad en estos momentos ha dado ya el último, por ahora, paso en la relación con la profesión de gestor: la puesta en marcha de un grado con esa denominación y dirigido a la formación en esta actividad laboral. La Universidad de Huelva ha sido en este caso, la pionera.

Llegados a este punto, el Observatorio del Proyecto Atalaya se plantea una reflexión, que a modo de repaso y mirada tanto hacia adelante como hacia atrás, nos dé una visión del momento actual de la formación de gestores culturales en España al día de hoy. Atalaya posee ya una cierta tradición en la reflexión sobre aspectos de la gestión cultural, de hecho este es el séptimo de sus seminarios. Siete años de seminarios han dado para tratar diversos e interesantes temas en torno a la gestión de la cultura y el papel de la universidad en ese ámbito. Siendo la Extensión Universitaria la herramienta de la que se dotan las universidades para su acción cultural y su relación de proyección a la comunidad, sus primeros seminarios se enfocaron en analizar a este servicio tan peculiar como necesario de las universidades. Aspectos de su funcionamiento, la responsabilidad social del mismo o los modelos de Extensión que encontramos en Iberoamérica han sido algunos de los temas abordados. El *marketing* de la cultura, las industrias culturales y los Observatorios específicos de este sector han sido los precedentes que nos han conducido a la séptima edición del Seminario Atalaya, centrada en la formación de los gestores y gestoras culturales. Una reflexión que estos tiempos de crisis ha devuelto a la actualidad de la profesión.

El seminario, celebrado en el campus de la Universidad de Huelva los días 28 y 29 de mayo de 2014, reunió a un buen plantel de expertos y gestores tanto de universidad como de otras instituciones y ámbitos relacionados con el tema a tratar. El público asistente, muchos estudiantes del Grado de Gestión Cultural de Huelva, participó activamente en unas jornadas intensas que no defraudaron.

El relato del seminario ha incluido desde la reseña histórica a la actualidad más inmediata, pasando por el análisis de la oferta y, a modo de complemento imprescindible, de productos

del Observatorio Atalaya. La conferencia inaugural del VII Seminario del Observatorio Atalaya estuvo a cargo de Lluís Bonet Agustí, Director del Programa de doctorado en Gestión de la Cultura y el Patrimonio y de los Cursos de Postgrado en Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona, quien proporcionó un marco histórico y conceptual muy útil para el desarrollo del seminario. La conferencia se enfoca desde cuatro temas básicos: El gestor cultural a través de la historia; La formación en gestión cultural en Occidente; Papel de la formación en el desarrollo profesional y Retos contemporáneos desde una mirada histórica.

En el primer tema, Bonet nos conduce a través de un breve recorrido histórico que evidencia que desde la antigüedad han existido personas dedicadas a la organización de actividades culturales. Con el desarrollo del estado de bienestar en los años sesenta, hay gran crecimiento en el sector que requiere técnicos y profesionales, hombres y mujeres, que se ocupen del cuidado y administración de la cultura. Es cuando se estructuran estas funciones (que incluyen entre otras, diseño, planificación, organización, ejecución y evaluación de proyectos y recursos) que surge la figura del Gestor Cultural. Bonet lo define como «Mediador entre la creación artística o herencia patrimonial, el consumo cultural y la participación ciudadana, con el objetivo de hacer viable un proyecto cultural que se inserta en una estrategia social, territorial y/o de mercado». Este nuevo profesional tiene una necesidad creciente de formación sobre la cual Bonet nos dice: «La gestión de la cultura no puede enseñarse desde la cátedra». Los precedentes de la formación en gestión cultural en Occidente se dieron en los años sesenta para tener un crecimiento exponencial entre los ochenta y los noventa. La proliferación de la formación en gestión cultural encuentra un impulso en el Consejo de Europa de finales de la década de los ochenta. En España, el primer Master en Gestión Cultural se ofrece por la Universidad de Barcelona en 1989 y luego en otras partes del país; asimismo en América Latina y Asia. La oferta internacional es de gran heterogeneidad en nombres, niveles, títulos y especializaciones, así como en modalidades con predominio universitario a nivel de postgrados, con especificidades nacionales, en congresos, a través de redes e interacción internacional, considerando este campo como legitimador de las redes internacionales de formación e investigación. Entre las tendencias actuales resalta la presencia de cursos en inglés para captar estudiantes internacionales y el crecimiento en la feminización de la profesión.

En cuanto al papel de la formación en el desarrollo profesional, Bonet plantea que la formación actual del gestor cultural fundamentalmente debe acompañar el proceso vivencial, al mismo tiempo que desarrolla actitudes que son parte del «ser» de la persona (empatía, confianza, entusiasmo, curiosidad, flexibilidad, multitarea, entre otras); conocimientos que se refieren al «conocer» de la profesión (sobre el contexto, producción, programación, aspectos financieros, jurídicos, administrativos, estéticos, entre otros) y habilidades para el «saber hacer» (diagnóstico y planificación, liderazgo, gestión de equipos, comunicación, negociación, mediación, entre otras).

Para finalizar la exposición, Bonet señala algunos retos actuales ante los que debe responder la formación actual del gestor cultural y propone la necesidad de brindar una educación

crítica e interdisciplinaria en la formación inicial, la especialización en educación continua y acompañar el proceso de aprendizaje a través del desarrollo de la capacidad crítica vía análisis de casos, experiencias prácticas, trabajo en grupo, presentaciones y debate colectivo, o simulación de casos. Por supuesto, incluye también la base en principios fundamentales para el trabajo entre los que sobresale el sentido común.

Uno de los apartados de los seminarios Atalaya es la presentación de sus productos más novedosos o que han sido elaborados y puestos en marcha en el año que transcurre entre dos convocatorias. La primera presentación en esta edición fue la del *Manual Web de apoyo a la Gestión Cultural*, hospedado en la URL <http://atalayagestioncultural.es/>. Se trata de una aplicación web en la que han participado más de cincuenta personas entre gestores profesionales, académicos y profesionales de otras especialidades que ayudan a las tareas de la gestión cultural. La presentación corrió a cargo de Antonio Javier González y Carlos Vladimir Zambrano, ambos de la Universidad de Cádiz y editores del manual. Si nos atenemos al mapa conceptual que se ha hecho del manual podemos distinguir cuatro grandes áreas conceptuales sobre las que se ha construido. En primer lugar la que agrupa las ideas fuerza de la gestión cultural, el marco jurídico, la política, el territorio y la conceptualización de sector. Luego estarían las grandes estrategias que conforman a la gestión cultural, las de comunicación, la planificación estratégica, la cooperación, las de fomento y promoción, la sociología de la cultura y por último aquellas dirigidas a los públicos de la cultura. Una parte del manual se dedica a la reflexión sobre la misma práctica y concepción de la gestión cultural. Aquí nos encontramos con acercamientos a los agentes, a los modelos de gestión, la concepción de los espacios y una interesante reseña sobre la historia de la gestión cultural. Cierra el manual la parte más práctica, la que describe e introduce en las herramientas que utiliza la acción profesional, los instrumentos que el gestor debe utilizar, según que casos, en su práctica cotidiana. El diseño de proyectos, el *marketing*, la evaluación, la gestión de conflictos, la animación sociocultural, etc.

El manual incluye una guía de buenas prácticas y algunos estudios de casos que permiten conocer propuestas novedosas y de éxito. Igualmente se ha diseñado un cuestionario de autoevaluación para que cualquier gestor pueda validar sus proyectos de forma sencilla. Igualmente es destacable, dentro de esta parte de instrumentos para la gestión, un buen apartado de herramientas documentales en torno a estadísticas, gestión de documentos, recursos web, bibliografías, etc.

El *Manual Web de apoyo a la Gestión Cultural* ha nacido de la mano de las universidades andaluzas con una vocación de servicio a la profesión y a los profesionales que no suelen encontrar obras de síntesis tan amplias y detalladas. Cabe destacar que según los responsables de Atalaya, dada la versatilidad y comodidad del formato, la intención es ir corrigiendo y ampliando este producto. El manual merece como mínimo una lectura y un repaso del mismo por parte de los gestores culturales. Hay que desearle un futuro firme ya que la profesión necesita de este tipo de obras.

El perfil del gestor cultural, la oferta formativa, los últimos años y reflexiones y retos, fueron los temas abordados por Tino Carreño, profesor e investigador del Programa de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona, en su exposición. Para ello, Carreño analiza algunos datos obtenidos en un estudio realizado en Cataluña, en 2009. Sobre el perfil del gestor cultural resalta su rejuvenecimiento (39,5 años promedio), en comparación con datos de 1999, (41,1 años) y evidencia la tendencia en años recientes a la feminización de la profesión (62% mujeres y de ellas, 56% con menos de 9 años de experiencia) que contrasta con el 69% de hombres con más de 10 años en la profesión. Asimismo, señala el alto grado de profesionalización (mayoría con doctorado, máster o postgrado) y ubica al sector de las artes escénicas y la música como aquellos en donde más colaboran los gestores culturales. Sobre la oferta formativa resalta la amplia oferta de titulaciones propias de postgrado (69%) y al Patrimonio como subespecialidad con más oferta. Los últimos años se caracterizan por el avance en el reconocimiento de la profesión, la disminución de oferta en titulaciones, el incremento en el uso de redes sociales y nuevas tecnologías, una disminución drástica en la financiación de la cultura y la aparición y consolidación del micromecenazgo.

Sin duda alguna, la crisis ha afectado la formación de manera cuantitativa, pero ¿se han modificado los programas docentes para formar a gestores adaptados a las nuevas condiciones del entorno? Para finalizar, Carreño evidencia que las principales competencias del gestor cultural identificadas en el estudio (capacidad de planificación, sensibilidad artística y cultural, capacidad de trabajo en equipo y capacidad de comunicación) no incluyen aquellas que se requieren en el contexto actual, tales como: innovación y creatividad, actitud emprendedora, dominio de herramientas informáticas y nuevas tecnologías, participación activa en redes y plataformas culturales, liderazgo y capacidad de adaptarse, entre otras. Entonces, ¿cómo debería ser la formación de hoy?

Desde el 2005, el Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya (OCPA) ha generado más de sesenta productos sobre y para la gestión cultural. Para iniciar el año 2013, la Universidad de Cádiz (UCA) y la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), coordinadoras del proyecto, se plantean una nueva etapa para «ser un poco más concretos» en su utilidad hacia la sociedad y específicamente, para el sector cultura. Como producto específico, el *Barómetro Atalaya de usos, hábitos y demandas culturales de la población andaluza* presentó sus resultados a cargo de Carmen Ortega, profesora de la Universidad de Granada y directora del Centro de Análisis y Documentación Política y Electoral de Andalucía (CADPEA), y Ángel Cazorla, profesor de la Universidad de Granada e investigador en CADPEA.

El estudio, basado en un trabajo de 525 encuestas por provincia, destaca, entre otros resultados, el bajo índice de asociacionismo entre la población andaluza, el consumo de televisión que alcanza una cantidad de 3 horas diarias por habitante, el bajo consumo de música en directo (61,6% de la población no asiste nunca a un concierto) y señala al cine y el teatro como los grandes damnificados por la crisis y el cambio de paradigma actual. Tomado como

base estudios anteriores, los resultados demuestran que no existe una variación tan marcada como se esperaba, aunque sí se evidencia la influencia de la era digital. Ante estos resultados, y de acuerdo a la nueva etapa del OPCA, los expositores nos invitan a reflexionar: ¿Qué se quiere? ¿Que se consuma cultura por cualquier medio o que el efecto de la cultura en la sociedad como factor humanizador se mantenga? El estudio completo puede encontrarse en <http://www.observatorioatalaya.es/uploads/pdf/Producto66.pdf>.

A Luis Ben, un gestor cultural con mucho tiempo de experiencia en el oficio y que fue presentado como un referente de la gestión cultural al menos en Andalucía, le tocó ilustrar a los asistentes sobre la formación no formal o informal, sobre todo aquella que no se ha impartido desde el espacio universitario. Una tarea compleja dado que se trata de la más dispersa, heterogénea y sin embargo con toda probabilidad a la que más han accedido los gestores culturales en cuanto tales. El ponente realizó un recorrido por los hitos más importantes a su entender en lo que respecta a la oferta formativa para gestores en España desde los inicios de la democracia. La primera alusión es a Interacció 84, su primera edición, un macro encuentro de gestores de toda España que tuvo lugar en Barcelona organizado por la Diputación de aquella provincia. Cientos de profesionales del sector, de un sector y una población que aun casi ni se reconocía como tal, se encuentran por primera vez en la España democrática y se empieza a visualizar que estamos ante algo más que un fenómeno de moda o transitorio, que la intervención cultural desde lo público es algo serio y que quienes son responsables de la misma necesitan conocerse, coordinarse, debatir y, esencial desde aquellos primeros momentos, formarse.

Tras unos años en que desde las administraciones públicas, en todos los niveles pero sobre todo locales, se realiza una oferta amplia, aunque hay que reconocer que algo descoordinada e improvisada en cierta medida, nos encontramos con el primer acercamiento serio para tratar de averiguar la realidad de los gestores culturales. Se trata del estudio de Alfons Martinel y Xavier Marcé sobre perfiles y necesidades de formación de los gestores culturales en el país. Este estudio se convierte en un referente para cualquier institución o proyecto que pretenda encarar el tema de la formación de sus técnicos o bien lanzar propuestas de formación.

Para el ponente la situación actual de la oferta de formación no universitaria en la actualidad es pobre, escasa y poco eficaz. En un breve repaso se observa la práctica desaparición de la formación en las diputaciones, de las andaluzas sólo Almería la mantiene y en el plano nacional referentes como Interacció en Barcelona se han plegado sobre sus territorios renunciando al liderazgo que un día tuvieron. De las comunidades autónomas podríamos decir casi lo mismo, repliegue y empobrecimiento de la oferta. Señala igualmente que el sector privado de la gestión cultural, las necesidades de los gestores que trabajan en las empresas e industrias culturales, no son cubiertas ni atendidas por nadie. Indudablemente la crisis económica ha influido en esta situación pero conviene no desatender otras posibles causas como son el agotamiento del modelo actual y el que no se vislumbre ninguno alternativo en el horizonte más próximo. No obstante el ponente se muestra optimista con el futuro tanto de la formación como del propio sector.

En las jornadas se contempló un Panel de Experiencias titulado *Formación no formal de gestores culturales*. Lo componían Paz Martínez García. Coordinadora del Itinerario de Especialista en gestión Cultural para Entidades Locales del INAP, Francisco Miguel López Hidalgo. Responsable del Área de Formación en Gestión Cultural. Escuela Pública de Formación Cultural de Andalucía y Carmen Hernán. Presidenta de Asociación de Gestores Culturales de Extremadura.

El Instituto Nacional de Administración Pública es un organismo dependiente del Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas y cuyos objetivos finales él mismo define mediante el enunciado de una misión clara: «Crear conocimiento transformador en el sector público en beneficio de la sociedad, con el fin de propiciar la cohesión social y una democracia de alta calidad. Para alcanzar sus objetivos, el INAP contará con equipos transversales capaces de atraer ideas, personas y proyectos innovadores a los procesos de investigación, selección y formación, y actuará de acuerdo con los principios y valores de eficacia, aprendizaje en equipo, orientación al ciudadano, transparencia, ejemplaridad, autonomía y responsabilidad». Sin duda, en estos años el INAP ha desarrollado unas labores intensas de formación, de innovación y de acumulación de conocimiento esenciales para las administraciones públicas españolas de todos los niveles. Curiosamente en su ya larga historia, el INAP jamás había ofertado formación para los trabajadores públicos del sector de la cultura. Un error que subsanó el pasado año 2013, ofertando el Itinerario de Especialista en Gestión Cultural Local, curso de doscientas horas que finalizó en diciembre de 2014. A la espera de la evaluación definitiva, los resultados han sido satisfactorios para la institución y lo más probable es que se repita en nuevas ediciones, como indicó Paz Martínez, coordinadora de dicho itinerario y de la Subdirección de Programas Formativos en Administración Local en dicho organismo. Resulta gratificante, aunque haya sido algo tardío, que una institución con tanta responsabilidad en la mejora y calificación de los trabajadores públicos haya apostado por el ámbito de la cultura y, no es detalle de menor importancia, que lo hiciera pensando en el mundo local, aquel donde la cultura, sin duda, avanza más de la mano del sector público.

La educación no formal ofrece un espacio fundamental para la formación de gestores culturales en los tiempos actuales debido a la flexibilidad y oportunidad de innovación que la caracterizan. Un buen ejemplo de ello es la Escuela Pública de Formación Cultural de Andalucía que a partir de 2013 amplía su oferta formativa al campo de la Gestión Cultural que suma a su reconocida trayectoria de formación técnica y artística teatral. Como explica Francisco Miguel López, responsable del Área de Formación en Gestión Cultural de dicha escuela, esta nueva área busca brindar una formación empírica, práctica y cercana a las empresas, que permite también el reciclaje de los profesionales activos, estableciendo alianzas con otros sectores, promoviendo la internalización, adaptando contenidos al Instituto Nacional de las Cualificaciones y preparando para proyectos I+D+I. La formación que se ofrece es presencial, semipresencial y *on line* y sus contenidos potencian aspectos tanto de proyectos (creación, producción, gestión) como productos (comunicación, exhibición, venta, consumo) y

espacios culturales. En esta escuela es prioritario que la gestión cultural esté muy cerca de la realidad y se aproveche, que los estudiantes encuentren el placer de tener un problema no resuelto y que evite la «ansiedad tecnológica».

La Federación Estatal de Asociaciones de Gestores Culturales comprende 17 asociaciones de gestores culturales de diferentes provincias y regiones de España que de alguna manera facilitan la formación de los profesionales en este campo. En su intervención, Carmen Hernán, Presidenta de la Asociación de Gestores Culturales de Extremadura, comparte algunos conceptos y definiciones sobre Educación en general y en específico, sobre la Educación no formal para Gestores Culturales, señalando la necesidad de desarrollar competencias transversales en cuanto a dominio de idiomas extranjeros (principalmente inglés), habilidades para el uso de las nuevas tecnología y habilidades personales y sociales como liderazgo, asertividad, trabajo en equipo y gestión del tiempo, entre otras. En la segunda parte de su intervención, Hernán nos conduce a través de la oferta formativa que realizan las diferentes asociaciones de gestores culturales, en su mayoría de educación no formal e informal, tales como: encuentros profesionales, visitas culturales, programas de entrevistas y debates con responsables de políticas culturales, Aula Virtual, boletín electrónico, plataforma *online*, entre otras.

A través de una visión impregnada de humanismo y actualidad, Cristina Riera, gestora, consultora y comunicadora cultural, coordinadora de L Alternativa, Festival de Cine Independiente de Barcelona y de La Caldera, Centro de Creación de Danza, trata los temas que presenta a manera de interrogantes: ¿Qué es el gestor cultural? ¿Qué conocimientos y capacidades requiere? ¿A qué nuevos retos y nuevas oportunidades se enfrenta? Según Riera, para poder definir al gestor cultural de hoy, debemos revisar sus múltiples funciones. Estos profesionales, hombres o mujeres, en la actualidad deben transitar entre ser a su vez, mediadores, activadores, provocadores, facilitadores, posibilitadores, sugestores o gestores por necesidad. De ahí que ella los defina en relación a lo que deben hacer: «facilita entornos para vivir experiencias, para provocar curiosidad, reflexión, para reforzar sentido de comunidad». Por ello, considera que el gestor cultural como mediador, sugestor y agitador debe basarse en valores, ideas, contenidos y sueños al mismo tiempo que cuenta con conocimientos de los contextos actuales para ser «ciudadanos» (orígenes, códigos, marcos jurídicos, etc.) y con las herramientas a su disposición (planificación y organización, gestión económica, análisis, evaluación), así como desarrollar capacidades y actitudes personales (sentido común, compromiso, autocrítica y autoexigencia, trabajo en equipo, cariño, empatía, creatividad y comunicación, entre otras) que en la formación tradicional se han descuidado al privilegiar los contenidos. La función de la cultura en su relación con la sociedad se ha perdido y se distancia del usuario, por lo que sugiere el tránsito hacia su apreciación como ciudadanos, como comunidad; de priorizar productos por procesos; de ver la publicidad como comunicación; de buscar indicadores cuantitativos a experiencias de valor; del enfoque de masas a la personalización; del análisis de despacho al contacto con la realidad, de la planificación a la acción. Necesitamos de una gestión cultural con más pasión y más valores, con ideología y objetivos claros,

con corresponsabilidad social, con coherencia entre fondo y forma, con más utopías, menos centrada en la eficiencia y la eficacia. De ahí que pueda decirse que «la cultura es un arma cargada de futuro».

En cuanto a los nuevos retos y posibilidades, Riera señala que el gestor cultural actual cuenta con nuevos recursos, nuevas herramientas, nuevas oportunidades y, por lo tanto, nuevas exigencias. Se enfrenta a nuevos modos de acceso y uso de la información que requieren el conocimiento de las herramientas y sus posibilidades; nuevas formas de comunicación («si no compartes y no comunicas, no existes») que requieren entornos colaborativos y comunicación compartida; nuevos modelos de gestión que requieren trabajo en equipo; nuevos modos de producción y distribución y nuevos modelos de financiación (micromecenazgo, autogestión, presupuestos participativos). Ante ello, Riera propone más acción y menos planificación ya que la «realidad corre mucho más rápida que cualquier planificación» y se ve abstracta, controlable y previsible, solo desde la mesa de un despacho; el uso de dinámicas y estrategias para la participación, que estimulen la creatividad y el trabajo en equipo. Sugiere la figura de un gestor cultural, «experto en casi todo y en casi nada, con menos conocimientos específicos y más actitud adaptativa», teniendo presente que no hay mejor maestra que la práctica, y que sea capaz de asumir el conflicto e integrar la complejidad.

El segundo Panel de Experiencias se preguntaba ¿Qué formación necesita la gestión cultural? En el mismo participaron Fátima Anllo. Codirectora del Master en Gestión Cultural. Universidad Complutense de Madrid, Dolores Lobillo. Gestora cultural *freelance* especialista en diseño, producción y difusión de proyectos culturales, Juan Manuel Campos Carrasco, Decano Facultad de Humanidades de la Universidad de Huelva y Rafael Baliña. Representante de GECA.

Para tratar el tema del panel, Fátima Anllo trajo la experiencia del Master en Gestión Cultural que codirige en la Universidad Complutense de Madrid. Este master ofrece un título propio, con dos años de duración, especializado en Artes Escénicas y Música, con 22 años de experiencia y orientado a todo el territorio del Estado. El master se basa en una perspectiva que va de la gestión cultural autorreferencial a la gestión cultural como responsabilidad y de la gestión del proyecto cultural a la gestión de la organización cultural. Asimismo, en el master la perspectiva de las artes pasan de ser consideradas artes de la escena para ser artes de la representación y se enfatiza la gestión de procesos de I+D+i para el desarrollo de la vitalidad cultural de la comunidad que ella denomina *engagement*. Anllo señala que el master se basa en principios que ubican al estudiante al centro del proceso formativo, destacando la personalización del proceso y el acompañamiento cercano en el proceso de dar respuesta a interrogantes como: ¿para qué voy a gestionar?, ¿Cuál es la utopía?, ¿Qué utopías nos están inculcando? Entre los principios se encuentran también dos propuestas de innovación pedagógica. La primera, innovación para el desarrollo comunitario, cuenta con varios proyectos como la plataforma *on line* de distribución de Artes Escénicas en España denominada SITE Distribución, y la segunda, el Laboratorio de Proyectos que se ha desarrollado en diversas

ciudades del territorio. Entre los principios formativos Anllo destaca también las prácticas «proyecto», la gestión del talento y las habilidades transversales en las que enfatiza «el empoderamiento de las mujeres gestoras», concluyendo con una frase que sintetiza su propuesta para los estudiantes: «deja de esperar que hagan las cosas por ti, sal afuera y hazlas».

Desde su perspectiva como gestora cultural *freelance*, Dolores Lobillo señala que la profesión en gestión cultural requiere una gran vocación. Asimismo, enfatiza la necesidad de mejorar la formación tecnológica de los gestores culturales, el impulso al trabajo colaborativo, la creatividad como herramienta y ver la cultura como «palanca para el cambio social». Lobillo señala también algunas debilidades relacionadas con la formación de los gestores culturales. Por ejemplo, subraya que las administraciones públicas ofrecen programas de formación de gestores culturales y luego, ellas mismas no son capaces de contratar. También señala la necesidad de replantear las prácticas profesionales porque muchas instituciones olvidan que el o la practicante no es profesional sino estudiante.

A partir del año 2013, se crea oficialmente el grado en Gestión Cultural de la Universidad de Huelva, como parte de la Facultad de Humanidades con el objetivo de «formar profesionales cualificados y homologados que garanticen con solvencia y excelencia hacer de la cultura un activo ético y económico para el logro de una sociedad abierta, crítica, democrática, diversa, intercultural y tolerante». Juan Manuel Campos, Decano de Humanidades, señala que la formación del gestor cultural en este grado se basa en cinco pilares: una amplia formación humanística, versatilidad para ser capaz de relacionar todos los elementos, superar objetivos tradicionales de la formación humanística, ofrecer asignaturas específicas impartidas por especialistas en la materia e insertar temas de gestión económica. Desde esta perspectiva, el grado pretende acercar al alumnado al estudio de la cultura, su producción, su puesta en valor y a la gestión de actividades propias del campo. Entonces surgen los interrogantes: ¿Qué se entiende por cultura? ¿La gestión cultural es gestión de la cultura? Campos señala que a través de una formación teórica sólida, acompañada por experiencias en diferentes empresas y la relación con gestores culturales en activo, el alumnado encuentra el sentido práctico a la profesión y se enrola en una de las actividades económicas más pujantes a nivel global.

Rafael Baliña, representante de GECA, la Asociación Andaluza de gestores Culturales también interviene en este segundo panel, siendo la voz de los profesionales organizados. Las asociaciones de profesionales son especialmente sensibles a la cuestión de la formación de los gestores. GECA, desde sus inicios, ha dado una importancia especial al tema. Dentro de sus posibilidades se han ofertado cursos y espacios para la formación de los asociados e incluso han estado abiertos a participantes o de otras asociaciones o no asociados. Desde GECA se procura atender la demanda que realiza el propio sector a través de sus miembros. Igualmente señala la colaboración que encuentra en algunas instituciones para la organización y financiación de su oferta formativa. Señala Baliña, no obstante, que la crisis ha supuesto una devaluación de la oferta en general sobre todo en el número de seminarios y

cursos ofertados. A pesar de ello GECA realiza un esfuerzo considerable para que sus asociados y los gestores en general tengan una oferta anual mínima.

Juan José Téllez, periodista, escritor y director de contenidos del Centro Andaluz de las Letras cierra el turno de intervenciones de este segundo panel. A partir de su experiencia personal, como creador y como gestor, Téllez reflexiona haciendo un recorrido por la historia de la gestión cultural desde la Transición a nuestros días. Un tiempo en el que hemos pasado del activismo a la profesionalización, del voluntarismo a la institucionalización. Quizás, señala, lo que se ha perdido en frescura y espontaneidad se ha tratado de compensar con método y planificación. En ese sentido la formación que necesitan los gestores pasa por recobrar una parte del impulso inicial del oficio y de esa frescura que quizás ya no tenga.

La Formación y gestión cultural en Iberoamérica es el asunto de la penúltima conferencia del seminario. Para tratar el tema de la conferencia, Fernando Vicario, gestor cultural especialista en cooperación cultural con Latinoamérica, se enfoca en «las dificultades para definir el campo» un aspecto clave para identificar las necesidades de formación en gestión cultural. Desde la perspectiva de Vicario, en Latinoamérica existe tensión en el abordaje de la cultura en tanto a preservar el pasado histórico o ayudar a entender el futuro, considerando a la cultura no como un lastre sino como base para transformar. Ante esta situación «dialogar los disensos» es fundamental y se convierte en uno de los principales retos del gestor cultural en América Latina: gestionar los disensos con una posición específica. En este contexto, la cultura se encuentra en el centro de los problemas identitarios, íntimamente vinculados al mestizaje. Por lo tanto, Vicario señala que el gestor cultural, a quien define como «gestor de disensos», administrando recursos y potenciando capacidades. De ahí que la cultura sea vista como herramienta en la solución de conflictos y en procesos de depresión colectiva y enfatiza también la marcada vinculación que en América Latina se ha dado a la cultura con la economía, basados en los estudios realizados en las últimas décadas sobre la industria y la economía cultural que han evidenciado los efectos económicos de la cultura en el valor agregado, el empleo y el comercio exterior.

Vicario expone que la oferta formativa en gestión cultural en Latinoamérica se ha incrementado en países como Argentina, en donde existen 32 estudios de postgrado, Chile, Brasil, Perú, República Dominicana y Uruguay, con tres centros de investigación sobre cultura. Asimismo, señala que en México, Colombia, Centro América y Paraguay la oferta formativa se ha mantenido estable, mientras que en Venezuela y Cuba dicha oferta se ha visto disminuida. Menciona a la Universidad de los Andes en Colombia como un ejemplo donde los estudios en cultura tienen una marcada relevancia ya que se encuentra presente como eje transversal en todas las carreras (por lo menos en un trimestre). En la última parte de su exposición, Vicario se refiere a algunos avances en cuanto a los temas culturales en Latinoamérica como nuevos modos de financiación (4% de IVA a móviles va a Cultura), uso de tecnología, modernización de conceptos y la relación con otras disciplinas, entre otros. Por otra parte, señala algunos déficits en relación al campo cultural como la relación entre cultura y política (prejuici-

cio generalizado a la política), la falta de legislación específica, ausencia de instrumentos de evaluación, exceso de miradas urbanas y ausencia de formación en comercialización. Finaliza revisando la cooperación interuniversitaria y evidencia la desaparición de redes, la apreciación de que cada nuevo congreso es el primero, no hay coordinación de mallas curriculares, ausencia de modelos educativos innovadores, desequilibrio en el desarrollo entre la teoría y la práctica, no hay asociatividad de egresados y existe una desarticulada y dispersa configuración de líneas de investigación en materia de gestión cultural, todos éstos, retos pendientes que el continente Latinoamericano debe enfrentar en el presente.

La cultura vista desde los grandes equipamientos simbólicos es la propuesta que trajo José Lebrero Stals, Director artístico del Museo Picasso de Málaga, en su ponencia. Para Lebrero la relación entre cultura, economía y conocimiento es no sólo clara y evidente sino que resulta imprescindible tratar de comprender cómo debe moverse el mundo de la gestión cultural en la actualidad. Resaltó la importancia del objeto en el museo contemporáneo, de sus valores no sólo estéticos sino igualmente éticos y de transmisión de conocimiento. En ese sentido la función pedagógica del museo le resultaba esencial. Otro elemento que destacó el conferenciante fue la figura del espectador. Sin observador, sin espectador, sin la persona no hay encuentro ni experiencia en eso que hemos dado en llamar cultura. Sin embargo resaltó que hay que superar la idea del museo, al igual que la cultura en general, como un espacio donde confluye sobre todo el espectáculo más que la experiencia individual. La función del museo es salvaguardar la memoria mediante la experiencia que el espectador siente ante la obra.

Si hubiera de hacerse un balance breve de lo que ha supuesto este VII Seminario Atalaya, podríamos hablar de momento de transición, de búsqueda algo desconcertada de nuevos modelos. Modelos diferentes de gestión cultural para afrontar los cambios que la crisis ha propiciado y, de otra parte, modelos más eficaces para dotar a los profesionales de la gestión de una oferta formativa adecuada a los nuevos tiempos y a necesidades que ni imaginábamos hace pocos años. Se detecta igualmente una preocupación responsable entre instituciones, administrativas y universitarias, así como en el tejido asociativo profesional por dotarnos de una modelo coherente de formación de los gestores. El gran problema, que arrastra de años, es la concreción de qué contenidos, con qué intensidad y qué perfil profesional deben configurar el modelo de formación de la profesión, un debate permanente.

Siendo estos tiempos de cambio, de mudanza e incertidumbre la cultura no es ajena a los mismos. Y dentro del campo cultural la formación de sus profesionales se muestra más sensible y débil. La profesión, sus miembros, necesita de formación de manera permanente y continua, es lo que tiene el ser relativamente joven. Igualmente la amplitud del campo cultural hace que la tarea de definir contenidos formativos sea compleja y no exenta de ciertas polémicas y conflictos. A pesar de todo se mantienen cursos, grados, masteres, seminarios y jornadas de los más variados formatos y contenidos que constituyen al menos un suelo robusto desde el que construir una formación coherente con las demandas tanto de los profesionales como de las instituciones y la sociedad misma.

NOTAS

(1) MARCÉ VILA, X y MARTINELL SEMPERE, A. (1995). *Perfil y formación de Gestores Culturales*. Madrid: Dirección General de Cooperación Cultural.

(2) BEN ANDRÉS, J. L. «Formación de gestores» en *Manual Atalaya de apoyo a la Gestión Cultural*. [Http://atalayagestioncultural.es/capitulo/herramientas/formacion-gestores-culturales](http://atalayagestioncultural.es/capitulo/herramientas/formacion-gestores-culturales)

CULTURA EN CÁDIZ DURANTE LA TRANSICIÓN, 1976-1979

Enrique del Álamo Núñez

AUTOR/AUTHOR:

Enrique del Álamo Núñez

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Gestor cultural, técnico superior de cultura en la administración local

TÍTULO/TITLE:

Cultura en Cádiz durante la transición, 1976-1979

Culture in Cadiz during the Transition, 1976-1979

CORREO-E/E-MAIL:

anqui@ono.com

RESUMEN/ABSTRACT:

El estudio tiene como objetivo el análisis sobre el papel que la cultura desempeñó en la ciudad de Cádiz durante la primera transición (1976-1979); centrándose fundamentalmente en dos focos del ámbito de la sociedad civil: el Centro de Cultura Popular Andaluza y el Congreso de Cultura Andaluza, ambos protagonizaron en gran medida la vida cultural de la ciudad.

The objective of this study is the analysis of the role that culture played in the city of Cadiz during the first transition (1976-1979); focussing essentially on two focal points in the field of civil society: the Centre for Popular Andalusian Culture and the Congress of Culture Andalusian, both of which played, to a great extent, a leading role in the cultural life of the city.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Gestión Cultural; asociacionismo cultural; cultura popular; política cultural.

Cultural management; cultural associationism; popular culture; cultural politics.

El estudio comprende el periodo de tiempo entre enero de 1976 al mes de abril de 1979; abarca desde la desaparición del dictador y las elecciones municipales con la consiguiente constitución de los primeros ayuntamientos democráticos en cuarenta años. Su objetivo es el análisis sobre el papel que la cultura tuvo en la ciudad de Cádiz durante la primera transición; centrándose fundamentalmente en dos focos del ámbito de la sociedad civil: el Centro de Cultura Popular Andaluza (CCPA) y la coordinadora en Cádiz del Congreso de Cultura Andaluza (CCA). Ambos en gran medida protagonizaron la vida cultural en estos años, cohabitando con la cultura oficial propiciada por el Estado –a través del Ministerio de Información y Turismo, a partir de julio de 1977 del Ministerio de Cultura–, el Ayuntamiento y Diputación Provincial.

En este contexto se configuró un nuevo marco en el campo cultural de nuestro país. Es criterio general en nuestra historiografía que la deslegitimación de la cultura del franquismo empezó a manifestarse mediados los sesenta por el empuje, cada vez mayor, de una cultura crítica de resistencia cuyos postulados enraizados en la tradición anterior a la guerra civil engarzaban con la experiencia cultural de los países democráticos del entorno (1). No obstante, el franquismo no renunció a disputar el terreno cultural, intentó adaptarse a las transformaciones que los tiempos demandaban aunque de forma controvertida, limitada y neutralizadora. Por una parte apoyó las corrientes artísticas de vanguardia con la finalidad de publicitar el nivel de la cultura española, y por otra, en el plano de la cultura popular adoptó –desnaturalizándolo– el modelo francés de acción cultural; todo ello con el soporte de unos medios de comunicación dedicados a difundir una idea distorsionada del alto grado de modernidad del país (2). Lo que sin duda alguna caracterizó al franquismo fue la subcultura de consumo de masas (cine, series radiofónicas, literatura de quiosco, folclorismo... y sobre todo la televisión) que por su gran difusión y popularidad favoreció el entretenimiento y la desmovilización. Los últimos años de la dictadura oscilaron entre las medidas de apertura y las intervenciones represivas.

El escenario postfranquista presentaba gran complejidad sobre todo por la dificultad de adaptación de un mundo cultural que se había tramado en la oposición a la dictadura. En los años precedentes la cultura antifranquista había alcanzado un inusitado auge y llegaba con cierto agotamiento. En este sentido existe una opinión consolidada sobre el cambio cultural, este se habría producido a principios de la década de los setenta adelantándose y, en gran medida, posibilitando el cambio político (3). La realidad imponía otro paisaje a las previsiones más optimistas en cuanto a la inmediatez de los cambios y la esperada explosión de la producción cultural con la llegada de la democracia.

En el nuevo panorama, las incipientes industrias culturales se habían afianzado ocupando un lugar destacado; un reciente fenómeno venía a instalarse en nuestro país, las multinacionales de la cultura y sus intereses comerciales y consumistas. La percepción de un retraso cultural con su acumulación de agravios, activó las urgencias de recuperar todo lo sustraído, ocultado y prohibido; paradójicamente se mantenía vigente la censura (incluso tras la implantación de las primeras instituciones democráticas).

En esta etapa inicial la administración cultural –a partir del gobierno de la Unión de Centro Democrático (UCD)– se caracterizó por la indeterminación, duplicidades interpretativas, ambigüedad legislativa y el experimentalismo en construir un discurso, cuyos trazos consistían en emular algunos patrones del ejemplo francés y el seguimiento a los enunciados de organismos internacionales (UNESCO, Consejo de Europa). Pero también un continuismo lastrado por un aparato ministerial procedente de la burocracia franquista que pretendió transformar en su significado y función; y que se reflejó en el mantenimiento de algunas líneas estructurales básicas, renovándolas (casa de cultura, reconversión de la red de teleclubs) y la creación de otras (misiones culturales, programas de desarrollo comunitario), siguiendo los postulados de la animación cultural; en la medida de lo posible aplicaba el concepto de democratización cultural para generalizar los hábitos de consumo de productos culturales con la difusión y acceso a los bienes patrimoniales. La recuperación del pasado mediante exposiciones y conmemoraciones fue una tarea realizada con demasiadas cautelas y restricciones.

La palabra cultura consiguió un alto valor referencial, en ella se habían depositado muchas esperanzas; vocablo omnipresente acompañado de adjetivos con variados propósitos y empleado en sus múltiples acepciones venía a convertirse en un mantra. La cultura se asoció a la libertad y al deseo de recuperación de los derechos civiles, y con la naciente democracia representaba un espacio de concertación, concordia, de pluralidad; desempeñando un rol social fundamental como eje vertebrador de cohesión social, generador de un sistema de valores para la nueva época que se abría.

El Centro de Cultura Popular Andaluza

Al iniciarse el año 1976 en el ambiente cultural de la ciudad próximo a los sectores críticos y progresistas era perceptible la incertidumbre. En los años anteriores se había vivido una efervescencia cultural que fue fraguando en el imaginario colectivo unas expectativas que el nuevo periodo no lograba colmar. Era palpable el desgaste; en los corrillos y tertulias se debatía sobre el vacío cultural y la perentoria necesidad de activar respuestas, incluso se acuñó la expresión «desierto cultural» para describir la coyuntura. Pero también era evidente el entusiasmo que la situación generaba. El texto de Jesús Fernández Palacios publicado en febrero de este año en el número nueve de la revista *Ajoblanco* con el título «Crónica sentimental de la cultura gaditana» es muy elocuente:

«Para el cronista *freak* que juega a ser diabólico en la tinta, la cultura gaditana es un gamo difícil de entretener en la calle. No hay cultura gaditana. Hay culturas gaditanas. Dos culturas: la oficial (que preside desde la posguerra el «ísimo» Pemán, Presidente de Ateneos, Academias, Sociedades y Casinos, autor glorioso del Divino Impaciente), que copresiden los académicos de número, los ediles de dedo, los diputados, que convoca

y reúne a los poetas (o «peotas», como dice Ory) locales, a las señoras remilgadas, a las viudas castrenses, a los bibliófilos de lomos dorados, etc.; y la independiente (subterránea) que nadie preside, que encarcelan, que no aplauden, que malvive en pequeños rincones de la ciudad, en húmedas habitaciones, en íntimos cafés de tarde y madrugada, en parroquias «progres», en trastiendas de librerías, que carece de presupuesto, de prólogos y epílogos, de prensa, de ecos de sociedad y de esquelas mortuorias.

Como es costumbre (consuetudo), en la ciudad existe un cronista oficial que relata puntualmente el homenaje de los poetas gaditanos a su patrón San Juan de la Cruz, las tertulias con telarañas de Educación y Descanso (¡cómo no recordar ahora con nostalgia aquellas tertulias modernistas y románticas que se celebraban en Cádiz en los albores del siglo! ¡Cómo no recordar a Fernán Caballero, a Don Eduardo de Ory, a los cónsules de las Repúblicas Centro y Sudamericanas!), que recoge con especial sello la puesta en escena de una obra de los Quintero, que presta singular atención al pregón de Navidad o al de Semana Santa y que asiste atento a la perorata del Gran Conferenciante de Turno que vino ya el año pasado y dijo lo mismo pero con distinto título.

Sin embargo, también es consuetudo, nadie se ocupa de otra cultura independiente, libre (i) que bordea taciturna las calles peor iluminadas, los paseos menos concurridos, los escaparates de las nuevas librerías donde lucen flamantes los espejos de la Bella Otero, los tabloneros de anuncios de las Facultades, los sótanos, los domicilios anónimos, donde son convocados y se reúnen los menos y los más (?), los marginados, los jóvenes (y algunos otros), los aspirantes a la libertad, a la revolución del sexo, los probadores de estimulantes, los estimulados (eternos viajeros), donde discuten endemocráticamente las teorías de Wilhelm Reich, los avatares del Postismo, la probable ideología política de D. Antonio Machado, el experimentalismo en poesía-música-pintura. Son aquellos que asisten a los matinales de Cine Club, que aman a Eisenstein, que evocan a Rimbaud, que en las Alamedas recitan el «A Olegario Sepúlveda» de Neruda, que ponen discos de Violeta Parra, que lloran por Víctor Jara, que repiten los versos de Vallejo, que organizan pequeños (enormes) actos culturales o contraculturales donde se reúnen los menos y los más, los marginados, los confusos, los desorientados y todo, todo queda sin crónica oficial. Y todo queda sin triunfalismos, sin medallas de hijos adoptivos (o abortivos), sin almuerzo de gentileza, sin gentileza de la casa, sin unas treinta monedas que repartir. Es ingrata esta cultura, si, es ingrata, pero es saludable. No es la cultura del «favor» ni la cultura «política». Es la cultura de la búsqueda, de la magia, onírica, abierta, cultura universal del hombre que lucha por ser independiente, por ser esencia, que pugna por su libertad en todos los ámbitos.

Uno que no es cronista de nada, toma su disfraz de cronista, pone en orden sus lentes, se endereza el sombrero y recuerda que en los últimos años la cultura gaditana independiente, aquella que malvivió en los subterráneos, ha sido diversa y variada. ¡Cómo no recordar (dice el cronista) aquí y ahora la labor realizada por los Grupos de Teatro Independientes: el grupo Quimera, pionero en las lides de burlar la censura; el grupo Valle Inclán, con notables realizaciones por estos pagos; el grupo Cámara con montajes aceptables de Alfonso Sastre, Genet y Samuel Beckett; ¡Cómo no recordar la breve pero in-

tensa labor de «Barrunto», sesiones de música «progresiva» que aglutinaba gente interesante y que contó con la participación de notables grupos musicales de Sevilla, Madrid y Barcelona! ¡Cómo no mentar aquí la labor que sigue realizando el Cine Club Universitario que ha traído y puesto maravillas como *Amanecer* de Marnau, *Intolerancia* de Griffith, un ciclo importantísimo de Eisenstein, *La noche* y otras de Antonioni, etc. ¡Cómo no, cómo no recordar al grupo *Marejada* que durante tres años celebró más de cien tertulias literarias, montó varios espectáculos poético-musicales (como *La Orygénesis*, con 19 actores y tres escenarios), y editó el primer número de una ambiciosa revista (que por falta de money feneció)! ¡Cómo no recordar los «Alcances» culturales veraniegos que capitanea el poeta Quiñones! ¡Cómo no mencionar también la extraordinaria labor del Colegio Mayor Chaminade, donde hay dos amigos que se juegan el pellejo cada curso!

En fin, ¡cómo no decir que toda la gente independiente (la culta y la que pretende serlo) busca la libertad, su libertad y la de los demás, rehúye la manipulación, recorre las alcantarillas gaditanas donde reposan, con las viejas ratas de tres mil años, trozos de papeles que el viento de levante arrastró, sueño de un pueblo marinero, restos de tierra que no quiso pisar André Malraux hace escaso tiempo desde su barco en la bahía, porque no era tierra en libertad!»

A principios del mes de enero tiene lugar una reunión en la casa de la iglesia –que culminó un proceso de contactos, encuentros y conversaciones de personas vinculadas al mundillo cultural, a las clandestinas organizaciones políticas y sindicales, entidades sociales, profesionales, docentes, estudiantes...– cuyo muñidor, Juan José Gelos, consiguió congrega a un grupo suficientemente representativo (José Manuel Duarte, Armando Ruiz Riera, Jesús Fernández Palacios, Javier Ansó, Pedro Fernández Enríquez, Juan Ramón Troncoso, Javier Galiana entre otros) para constituirse en comisión gestora e iniciar las gestiones de legalización y redactar los estatutos del Centro de Cultura Popular Andaluza, eligiéndose portavoz a José Manuel Duarte.

Al tiempo que iba germinando la idea del Centro, en el Colegio Mayor Chaminade tuvo lugar entre el doce y el quince de febrero la «Semana Internacional de Arte Experimental». Algunos miembros del desaparecido grupo literario «Marejada» –Jesús Fernández Palacios, Rafael de Cózar, Jose Ramón Ripoll– interesados en la poesía experimental y relacionados con colectivos y publicaciones de esa tendencia, gestaron estas jornadas con la complicidad de Fernando Millán, uno de los principales artífices de la difusión en nuestro país; que en sus facetas creativa y divulgadora organizó actividades de propagación por distintas ciudades de la geografía española. Durante esos días se asistió a conferencias del citado Fernando Millán así como de los poetas Josep María Figueres, Guillem Viladot y Ricardo Cristóbal; José Ramón Ripoll dictó una sobre la «música experimental española» e interpretó algunas composiciones. Además de audiciones musicales de autores de vanguardia y proyecciones de cortometrajes hubo una interesante exposición. La semana atrajo la atención de varios periódicos y revistas, emisoras de radio e incluso de televisión que filmó varios actos.

En marzo con el permiso provisional concedido por el gobierno civil se alquiló un local en la plaza de las Flores nº 1, primero (Edificio La Marina) para sede de la asociación con un crédito que también sirvió para adquirir mobiliario. De los treinta socios promotores en poco tiempo se multiplicó por diez su número (como dato curioso el socio número ciento setenta era el crítico de *Triunfo* y director de la revista teatral *Primer Acto*, José Monleón) aglutinando a gente muy heterogénea, alterando el perfil habitual de personas que se agrupaba en colectivos de esta naturaleza. Incluso se lanzó una llamada a todos los artistas, intelectuales y profesionales gaditanos desperdigados por la geografía española por diferentes motivos y necesidades para que presentasen su apoyo y colaboración en la medida de sus posibilidades a ésta iniciativa. Se fijó una cuota mínima de cincuenta pesetas, completándose los ingresos con aportaciones extraordinarias de algunos socios y los generados por las ventas de entradas de los actos que se organizaban.

El centro irrumpe públicamente mediante un comunicado para refutar una notificación que la comisión gestora remitió al *Diario de Cádiz* el veintinueve de febrero:

«Ante la noticia aparecida días pasados en un órgano de prensa sevillano, donde se hacía referencia a este Centro de Cultura, aún en periodo de legalización por parte de la autoridad competente, nos vemos obligados a desmentir cualquier participación en el acto programado por hoy domingo, donde tomaría la palabra don Alejandro Rojas Marcos, y que no ha contado con la debida autorización gubernativa. Este hecho es completamente ajeno a nosotros y no tiene ninguna conexión con el proyectado Centro de Cultura Popular Andaluza.»

Este suceso confirmaba uno de sus principios: la independencia de la entidad, que no estaba vinculada con ninguna organización e ideología concreta, aunque sí estaba abierta a todas siempre que no cuestionara la razón de la misma. Haciéndolo extensible también al plano económico no solicitando subvenciones a las instituciones que pudieran condicionar sus acciones.

La primera actividad fue la representación del grupo sevillano «Teatro del Mediodía» con una adaptación sobre textos clásicos –Cervantes, Rojas y Quiñones de Benavente– de Antonio Lapeña titulado *Farsantes y figuras de una comedia municipal*; en el salón de actos del Colegio Mayor Chaminade el catorce de marzo. El veintiocho en el mismo lugar otro afamado grupo sevillano «La Cuadra» de Salvador Távora escenificó *Los palos*; ambos montajes abarrotaron el salón y el reconocimiento de los asistentes.

Antes, a principios de mes –el cuatro– hubo un acontecimiento relevante; la presentación de la revista *Ajoblanco* en el Colegio Universitario que convocó sobre todo a diferentes focos de la contracultura gaditana que sin ser muy numerosos se reconocían en el tejido sociocultural de la ciudad. Jesús Fernández Palacios colaborador de la revista junto con el profesor Gabriel Calvo al frente de un grupo de alumnos de letras del mencionado Colegio Universi-

tario trasladaron a Pepe Ribas, coordinador de la publicación, el deseo de realizar un acto en Cádiz.

«Al anochecer llegamos a Cádiz y nos instalamos en una habitación con literas en el Colegio Mayor Chaminade. Sin pérdida de tiempo, Jesús Fernández Palacios nos metió en el ambiente. (...) Como en tantos lugares, la cultura independiente malvivía en pequeños cafés de tarde y madrugada, en parroquias progres y en trastiendas de librería. Jesús nos paseó por los distintos focos. En el almacén de la librería Mignon asistimos, entre humos de costo, a una animada tertulia (...).

La presentación de *Ajoblanco* fue un hito. Dos docenas de estudiantes de filosofía cubiertos con túnicas blancas ribeteadas de dorado simularon una mágica ceremonia tar-tesia. Aparecieron por una ventana y se colocaron sobre la tarima del aula. Iban con antorchas y formaron un corro que se agrandaba y juntaba imitando el vaivén marino. De pronto sacaron una gran banana centroamericana. El más alto extendió el brazo, mostró la pieza entre el griterío de la concurrencia y con la otra empezó a pelarla. De golpe apuntó al público obscenamente mientras sus compañeros lanzaban unas octavillas con el «Manifiesto de un visionario» que habíamos publicado en el número dos. Un montón de huevos salidos del escenario fueron a estrellarse contra los quinientos asistentes que llenaban el aula con la fortuna de que uno estalló en la nariz del cónsul de Francia y otro en la sonrosada mejilla del de Alemania. El acto, dijeron, fue la primera manifestación pública en favor del famoso carnaval de Cádiz, prohibido por Franco.» (4)

El acto consistía además de la intervención de Pepe Ribas sobre el ideario, contenidos y objetivos de la revista; de una conferencia de Luis Racionero titulada «el Mediterráneo y los bárbaros del norte».

El Centro supuso un salto cualitativo con respecto al movimiento cultural gaditano de principios de los setenta, puesto que polarizó no solo las inquietudes culturales sino también las aspiraciones democráticas de la ciudad. Los fundamentos que componían su ideario se basaban por una parte, en una concepción ilustrada de la cultura, la cual libera al ser humano convirtiéndola en un valor cívico; reuniendo dos elementos esenciales: carácter formativo y capacidad de transformación social. En este sentido tenía un claro propósito de emprender el proceso de una cultura viva en contacto con la gente, interesándose por los problemas y haciéndoles partícipes de una tarea crítica y creadora; dinamizando, movilizándolo a la sociedad gaditana en asumir el ejercicio de las libertades y articular un proyecto cultura autónomo.

«...un movimiento cultural, democrático y partidario de la libertad, sin libertad no puede haber cultura. La cultura sin libertad es una cultura propiedad de una elite dominante, no representativa del sentir popular. Tratamos de popularizar la cultura, es decir, hacer una cultura de masas que no sea vista como un privilegio sino como un patrimonio del hombre en su vida cotidiana. Así mismo, pretendemos potenciar la cultura andaluza... (5)

Actuamos ante la necesidad de construir una cultura de mayoría. Denunciamos una pobreza cultural y un concepto de la misma intranscendente, para hacer colectivamente una cultura que sirva al hombre en su vida cotidiana. Por definirlo de alguna manera: cultura popular. (6)

Nuestro objetivo primordial puede centrarse en un intento serio de atraer al hombre de la calle a la acción cultural amplia. Se trata de romper la muralla de indiferencia, de autoexclusión a que se ha llevado a una mayoría del pueblo, por temor a que la cultura les hiciese pensar. La cultura como instrumento de realización puede beneficiar siempre a la comunidad; la cultura nos ayuda a descubrir que tras el mito o el tabú, existe un mundo que explica y analiza las cosas, incluso nuestras situaciones colectivas.» (7)

Por otra parte la recuperación de las señas de identidad, la reivindicación de la cultura popular andaluza, que había sido negada y frivolidada por el franquismo. A mitad de los sesenta y primeros años de la década siguiente se fue despertando un interés en Andalucía –minoritario pero muy significativo– por la realidad cultural y social en consonancia con las demandas de libertad y las denuncias de postración y desarrollo. Como resultado, proliferaron diversas publicaciones que describían los problemas que aquejaban a la situación andaluza: *Noticias de Andalucía* (1979) del periodista y sociólogo Alfonso Carlos Comín; *Andalucía ¿tercer mundo?* (1971) del periodista Antonio Burgos; *Andalucía, un mundo colonial* (1972) del novelista Alfonso Grosso; *Andalucía, los siete círculos viciosos del subdesarrollo* (1972) del periodista Nicolás Sala. Y también desde el ámbito académico obras de Capelo Martínez, Antonio M. Bernal, y Acosta Sánchez entre otros; que reflejaban una visión de Andalucía identificada con el atraso económico y conflictos sociales en contraposición a la imagen estereotipada que se había divulgado.

El siete de junio el CCPA fue inscrito en el registro de asociaciones del Gobierno Civil con el número 16.181 (nacional) y el número provincial 459. A tal efecto se celebró el día doce una asamblea general ordinaria de socios en el salón de actos del Colegio Mayor Chaminade. En la misma las distintas comisiones informaron sobre las actividades que se habían realizado. La comisión gestora provincial fue ratificada hasta la elección de la junta directiva. A continuación se analizó la situación del centro tanto de la etapa precedente hasta la asamblea como de su futura orientación, acordándose la elaboración de un reglamento de régimen interior y realizar en un plazo de siete días las elecciones de la junta directiva. Así el día diecinueve –en el mismo sitio– tuvo lugar una asamblea general extraordinaria cuyo único punto del orden del día era la elección de miembros de la junta directiva. Tras el proceso de presentación de candidaturas, se votó por escrito y de forma secreta. Una vez realizado el escrutinio la junta quedó conformada de la manera siguiente: presidente, Juan José Gelos Tudela; vicepresidentes, Pedro Fernández Enríquez y Juan Ramón Troncoso Pardo; secretario, Armando Ruíz Riera; y tesorera, María Isabel Aragón.

La estructura organizativa pretendía ser autogestionaria; el reglamento de régimen interior establecía unas normas de funcionamiento para los diferentes órganos del CCPA. La junta

directiva ejercía las funciones de representación y coordinación; el presidente coordinaba la junta y hacía de portavoz de la misma; su voto tenía igual valor al del resto de los miembros, en el desempeño de sus tareas estaba asistido por los vicepresidentes. Las labores administrativas que implicaban relación con organismos oficiales se centralizaban en la figura del presidente, vicepresidente o secretario. La junta se reunía al menos una vez a la semana; las reuniones eran de carácter abierto, en ellas los miembros disfrutaban de voz y voto, el resto de participantes tan solo voz. Para que las reuniones tuvieran validez precisaban la asistencia al menos de dos tercios de sus componentes.

En cuanto a las comisiones, se constituyen cuatro comisiones de actividades, pudiendo crear la junta directiva otras nuevas si el interés lo hicieran necesario; cada comisión elegía por mayoría simple entre sus miembros al vocal que representaba dicha comisión en la junta directiva. También la asamblea general de socios tenía reglada su convocatoria, quorum y fórmula de procedimiento. Y por último las disposiciones para el proceso electoral, el cual tendría lugar cada seis meses coincidiendo con las asambleas ordinarias, no obstante cabía la posibilidad de prórroga del mandato de la junta electa por otros seis meses hasta completar un periodo máximo de un año. Las condiciones para los distintos cargos podían presentarse individualmente o como colectivo; la votación se realizaba por cargos resultando elegido el que obtuviera la mayoría simple de votos al cargo que se representaba. Los cuatro vocales que completan la junta se renovaban hasta completar un año. La junta en el plazo de un mes antes de la finalización del mandato debía analizar la apertura del periodo electoral.

Las cuatro comisiones de actividades respondían a las siguientes denominaciones: Temas culturales (era la que más socios tenía adscritos) que comprendía varias secciones, medios de difusión y publicidad; biblioteca, dotada con unos mil quinientos ejemplares procedentes de donaciones del Colegio Mayor Chaminade, Librería «Nabla» (propiedad de Serafín Gutiérrez Castro) y particulares; aula de literatura, cine, música, artes plásticas y teatro. Temas sociales; seminarios y comisión de sanidad. También existía un grupo de trabajo de pedagogía pero no tenía grado de comisión.

La sede se quedó pequeña ante la abundante actividad que en ella se desplegaba; a las reuniones de las comisiones (y a sus diversas secciones), las de la propia junta directiva y los innumerables seminarios se añadían las visitas de otras entidades y colectivos. También era un sitio de encuentro que propiciaba conversación, intercambio de información, de improvisadas tertulias e incluso lugar de lectura. La necesidad de un espacio con mayores dimensiones se hizo ineludible; para las actividades que requerían un gran aforo se dispuso de los salones de actos del Colegio Mayor Chaminade, Colegio San Felipe Neri (extramuros), Colegio de Arquitectos, Colegio Médico y de otros centros de enseñanza. Siempre fue una constante la denuncia por la falta de atención de las instituciones y el elevado coste de los locales comerciales.

Fueron numerosas las actividades, sometidas siempre al correspondiente permiso gubernativo y vigilancia policial que ocasionó algunos incidentes y suspensiones. Fijándonos en aquellas que tuvieron una gran proyección pública, se pueden enmarcar en dos grandes bloques temáticos. Uno abarcaría las de carácter específicamente cultural: los recitales de cantautores de la talla de Quintín Cabrera, José Antonio Labordeta, Carlos Cano, Adolfo Celdrán, Francesc Pi de la Serra, los montajes de teatro además de los mencionados —«Testo del mediodía» y «La cuadra»— anteriormente, «Cizalla», «Algabeño», los gaditanos «Carrousell», «Cámara», y la compañía de danza de Mario Maya («Naquelamos naquerar»). Se convocó un acto en homenaje al poeta andaluz Juan Rejano que había fallecido en México siendo suspendido por orden gubernativa. Se programó un acto en conmemoración del centenario de la Institución Libre de Enseñanza —simultáneamente se celebraba uno similar en Ronda—, que contó con la presencia de Francisco Giner de los Ríos (sobrino nieto del fundador).

Otro bloque lo componían las actividades con una vertiente sociopolítica sobre temas de actualidad; así se organizaron conferencias que versaban sobre Andalucía en sus diferentes facetas (cultural, social, económica y política), teniendo como ponentes a Andrés Sorel, Isidoro Moreno, Amparo Rubiales, Joaquín Martínez Bjorman y Javier Pérez Royo. Un hecho muy destacable fue la campaña que emprendió el CCPA para que la bandera andaluza ondeara en el balcón del Ayuntamiento; se repartieron por las calles pegatinas con la enseña y el lema «cultura es libertad» impreso, y tuvieron la audacia de insertar en el *Diario de Cádiz* una papeleta-cupón para ejercer el derecho de los gaditanos a pronunciarse. La papeleta una vez cumplimentada se depositaba en una notaría de la ciudad. También se sumó a reivindicaciones de claro matiz político como el acto proamnistía que tuvo lugar en el patio del Colegio de San Felipe Neri (extramuros) el diecisiete de julio e incluso llegó a coordinar el de la solidaridad con el pueblo chileno el veinte de julio en el pabellón deportivo Fernando Portillo causado por la estancia en el puerto del buque escuela «Esmeralda» de la armada chilena.

Y aquellos ligados a la realidad de la ciudad, objeto de graves problemas; el Centro contribuyó a que los asuntos más candentes detraídos a los gaditanos los resituara en un debate abierto con la participación de la opinión de la población. Ante la ausencia de un marco legal que habilitara la posibilidad de contrastar o confrontar ideas asumió un papel en cierto modo de alternativa al Ayuntamiento que ejercía un poder residual carente de legitimidad democrática.

Mediante el formato de mesas redondas y coloquios se debatieron temas de gran calado para el futuro de la ciudad como el que afectaba al puente José León de Carranza que une la bahía; la convocatoria se realizó con el lema «Peaje no» y solicitando su nacionalización. Otro sobre la situación urbanística, así como la sanidad y la enseñanza. Otro tema muy enraizado popularmente era el carnaval, con el título «en torno al Carnaval gaditano» se celebró un multitudinario acto cuyo objetivo era la vuelta del carnaval al mes de febrero planteándose una serie de medidas para recuperar las esencias que se resumió en un decálogo de sugerencias remitidas al Ayuntamiento. Este adoptó el acuerdo de celebrarlo en febrero en un pleno el doce de noviembre.

Al comenzar el año 1977 era constatable la incidencia que en la vida de la ciudad había logrado el CCPA; tal como expresa la profesora Encarnación Lemus este tipo de asociaciones cumplieron junto a una marcada función sociocultural otra forzosamente política: difundir la libertad de las ideas. Los denomina espacios de libertad porque proporcionaban la posibilidad de crear precisamente esos espacios para intercambiar opiniones en una esfera de libertad, funcionando como escuelas de democracia, y en esos espacios obviamente se ejercía oposición. (8)

Un proyecto consolidado cuyo número de socios superaba los cuatrocientos y una implantación provincial con delegaciones en Jerez, San Fernando, Sanlúcar, Ubrique, Villamartín y las recién incorporadas de Alcalá de los Gazules, Chiclana y Tarifa.

El veintinueve de enero tuvo lugar la correspondiente asamblea general de socios en el salón de actos del Colegio de San Felipe Neri (extramuros), en ella se trataron cuestiones determinantes para el futuro de la asociación. Se analizó la trayectoria de los once meses de existencia, apuntándose como objetivos inmediatos llegar a nuevos sectores ciudadanos ampliando la colaboración con las asociaciones de vecinos, la próxima edición de un boletín con alcance provincial y la puesta en marcha de un cine-club. No obstante la falta de recursos económicos y la dificultad de encontrar un local de mayores dimensiones centró gran parte de las deliberaciones. La junta directiva fue ratificada en sus funciones por otro periodo de seis meses.

Sin embargo, las dificultades del Centro se agudizaron; el nueve de febrero se desalojó la sede al no prorrogarse el contrato, ya que para la propiedad resultaban unos inquilinos incómodos. Este incidente supuso el punto de inflexión en la deriva del Centro confluyendo a su vez una serie de factores que lo implementaron: la inexistencia de un lugar de referencia condicionó el funcionamiento y los mecanismos rutinarios del día a día repercutiendo negativamente en el clima que se había creado. Factor determinante fue la ruptura del principio unitario –forjado en el ámbito cultural durante el franquismo– que había tutelado todo el proceso y se mantuvo hasta la legalización de las centrales sindicales y los partidos políticos con la convocatoria de elecciones generales constituyentes en el mes de junio. Originando que muchos de sus miembros se replegaran a sus organizaciones y que éstas comenzaran a estructurar sus estrategias y programas para atraerse al mundo de la cultura, articulando los fundamentos que iban a conformar sus discursos y políticas culturales. Así la dirección local del partido comunista de España (PCE) –que había sido el gran referente de la heterogénea oposición cultural– programaba actividades a través de su comisión de cultura. También la agrupación local de Partido Socialista Obrero Español (PSOE) –cuya dirección ejecutiva federal había creado una comisión para la cultura denominado Frente Cultural– organizó el nueve de marzo un recital del cantautor Pablo Guerrero, en el mismo repartieron un pasquín a modo de manifiesto presentación titulado «Por una cultura popular»: «(...) los socialistas estamos por un combate cultural que pueda transformar la sociedad burguesa

del bienestar, por otra que devuelva al pueblo la palabra. La cultura burguesa es individualista, abstracta, represiva, evasiva, fabricada por esquemas mercantilizados que obligan a digerir el sistema oficial vigente. Nosotros entendemos por auténtica cultura aquella que es construida por el poder creador del pueblo. Desarrollada sin ningún dirigismo, por el movimiento asociativo cultural que arranca de la base y lleva a una participación colectiva, pluralista, desinteresada pero concreta, liberadora y autogestionada» (...) «El frente cultural del PSOE invita a todos a participar en la potenciación de una verdadera cultura popular.»(9)

Otra circunstancia aún más lacerante como los problemas económicos, que siempre gravitaron alrededor del Centro, debilitaron su capacidad de maniobra causando que sus actividades fueran languideciendo al finalizar el año que coincidió con la irrupción de un acontecimiento que sacude la vida cultural gaditana, como si se tratara de un relevo en el tiempo, la convocatoria de un Congreso de Cultura Andaluza monopolizó de nuevo la atención.

El Congreso de Cultura Andaluza

El sevillano Club Gorca (Grupo Organizador de Reuniones Culturales y Artísticas) con una larga andadura en la difusión cultural –fundado en 1966– había iniciado una nueva etapa en 1974 definiéndose como un lugar de encuentro para un enfoque crítico de la vida a través de la cultura, mostrando un mayor perfil ideológico con declaraciones democráticas y andalucistas. Asumió su papel protagonista como impulsor y defensor de la cultura andaluza con intencionalidad sociopolítica. Y en este contexto fue gestando la realización de actividades que describieron la situación de la sociedad andaluza en sus diversos aspectos planteándose como colofón la convocatoria del Congreso de Cultura Andaluza (acuerdo de la Junta Directiva del 28 de septiembre). Se fijó una primera reunión el 19 de noviembre en Ronda con el objetivo de celebrar en un plazo de tres meses una asamblea constituyente.

En gran medida la fuente de inspiración fue el Congreso de Cultura Catalana, cuyo proceso se desarrolló entre 1975 y noviembre de 1977 a partir de la iniciativa de asociaciones culturales, colegios profesionales y plataformas ciudadanas. La gran movilización, el consenso que suscitó y la enorme repercusión fueron sin duda elementos que estimularon la apuesta de los promotores andaluces.

Cádiz se sumó a partir de una comunicación dirigida al Colegio de Arquitectos enviada por el Club Gorca en la que informaba sobre la propuesta de celebración del Congreso y una invitación a la reunión preparatoria del mismo el día 19 en Ronda. El arquitecto José Luis Blanco y su esposa Sagrario Ibáñez acudieron a la cita junto con otros representantes de asociaciones culturales y profesionales procedentes de diversos puntos de Andalucía. De los acuerdos adoptados destacaron los siguientes: Se asumió colectivamente la idea del Club Gorca para promover la celebración del Congreso. Y se constituyó una comisión promotora integrada

por representantes de las ocho provincias con un doble objetivo: comunicarse con todos los pueblos y rincones de Andalucía invitando a municipios, centros, asociaciones, entidades, grupos, es decir, el pueblo andaluz, tanto en el territorio como fuera de él a integrarse en las tareas previas del Congreso; y canalizar la búsqueda de recursos económicos para financiarlo.

Así mismo se aprobó el reglamento general para el Congreso, el cual se estructuraba en tres capítulos: propuestas; organización del congreso, órganos generales, composición y sus funciones; y congresistas. En él se enuncia la finalidad «El congreso tendrá por objetivo establecer el estado actual de Cultura Andaluza, intentando constatar los defectos de estructura y las posibles lagunas que una situación de marginación ha provocado en nuestra región, señalando los límites de actuación que nos han de llevar a la normalización cultural, dentro del marco de libertades de una sociedad andaluza y democrática. Entenderemos el concepto de cultura como aquel que engloba a todas las manifestaciones del pensamiento, conducta, individual y colectiva. Finalmente, el Congreso, a través de los estudios y debates correspondientes, tratará de llegar a unas conclusiones que el pueblo andaluz haga suyas».(10) Indicando que las tareas del Congreso consistirían en el estudio, discusión y aprobación de las conclusiones referentes a los distintos sectores de actuación (enumera veintiocho) que abarcan desde los aspectos antropológicos, económicos, la estructura educativa y sanitaria al urbanismo, literatura, arte, arquitectura, música, folklore y el ocio entre otros; que serían estudiados, más que en su faceta puramente técnica, en su proyección dentro del conjunto de la sociedad andaluza. En definitiva la pretensión de sus promotores era contribuir a un futuro andaluz no dependiente y que los andaluces tomaran conciencia de su identidad.

En el contexto de exaltación de los regionalismos a los que se apuntó el gobierno de UCD, el Ministerio de Cultura alentó las iniciativas propuestas en este sentido y apoyó el Congreso de Cultura Andaluza en colaboración con el Ministerio para las Regiones con una subvención de millón y medio de pesetas. En la mencionada reunión de Ronda asistió en representación institucional el subdirector general de Animación Cultural, Luis Cortés, quien ofreció el total apoyo del Ministerio para la fase de preparación como para el desarrollo del mismo.

A nivel provincial se designó a Sagrario Ibáñez coordinadora en una reunión a tal afecto en Jerez, y organizativamente se dividió la provincia en tres zonas: Cádiz y Bahía, Jerez y la Sierra y Campo de Gibraltar. Para formalizar la coordinadora local de Cádiz se anunció para el día veintinueve de diciembre una reunión en las dependencias de la Delegación Provincial de Cultura. Para que la convocatoria tuviera garantizada la afluencia suficiente de personas, entidades y colectivos se estableció un grupo de trabajo que básicamente estaba compuesto en su mayoría por miembros destacados del aletargado Centro de Cultura Popular Andaluza como Juan José Gelos y Jesús Fernández Palacios entre otros. Aprovechando su experiencia, los contactos e información se ocuparon de gestionar todas las cuestiones relativas de organización y también de su difusión. El orden del día consistía en tres puntos: informe sobre el Congreso; ruegos y preguntas y elección de la coordinadora local. El acto atrajo a

una numerosa concurrencia tanto a interesados individualmente como a representantes de asociaciones culturales, colegios profesionales, entidades vecinales, peñas, partidos políticos, centrales sindicales, colectivos musicales y grupos folklóricos. Asistió la Delegada Provincial del Ministerio de Cultura Carmen Pinedo, la cual había elevado un informe al gobernador civil comunicándole la favorable acogida y puntualizando que el Congreso podía ser un éxito si hace posible que todas las ideologías estén representadas; además de indicar que había puesto a disposición del mismo las instalaciones de la Delegación así como la entrevista que mantuvo con el director general de Difusión Cultural para obtener una posible ayuda. (11)

Fueron elegidos los cargos siguientes: coordinador local Francisco Bustelo; responsable de prensa Jesús Fernández Palacios y vocales: Fernando Meléndez, Ignacio Moreno, Isabel Dema, Serafín Martínez, Ana Romero y Luis Pizarro. (12)

Al día siguiente en el salón de actos de la propia Delegación hubo un recital homenaje a los poetas de la generación del veintisiete organizado por el recién fundado colectivo literario «Jaramago» (que el pasado días tres en el instituto «Columela» había realizado el primer encuentro de música local). Oficialmente el Congreso se presentó en la ciudad el veinte de enero con la presencia del coordinador general Emilio Pérez Ruíz. A partir de este hecho se inició un proceso de trabajo de la coordinadora local que adquirió un ritmo vertiginoso hasta la asamblea general que tendría lugar en Córdoba el dos de abril. En apenas dos meses se llevaron a cabo campañas de información y difusión para sumar adhesiones; de captación de fondos; visitas a las instituciones con la finalidad de conseguir su implicación; reuniones sectoriales cuyo objetivo consistía en establecer y conformar las propuestas que se presentarían; y la realización de actividades promocionales mediante actos organizados por la coordinadora o bien a través de las entidades adheridas: conferencias, proyecciones de audiovisuales, recitales poéticos, conciertos, flamenco (la peña «Enrique el Mellizo» ofreció una actuación del Beni de Cádiz), representaciones teatrales con la colaboración de los grupos de teatro, exposiciones en colaboración con los artistas plásticos y otras didácticas sobre Andalucía; hasta el pub gaditano «La Chicharra» dedicaba su actividad de los viernes a promocionar el Congreso. También en el transcurso de este periodo se produjeron cambios en la estructura organizativa de la coordinadora, ocupando el puesto responsable en la misma Ernesto Sánchez Venegas e igualmente a nivel provincial, siendo designados José Ramón Ripoll y Fernando Vidal. Para facilitar la logística y la gestión administrativa, la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura cedió un local para sede en el número dos de la calle Marqués de Valdeíñigo.

La coordinadora general había mantenido varias reuniones de carácter plenario (Puente Genil, Écija, Úbeda, Arcos, Adra y Antequera) que ultimaron todo lo concerniente al desarrollo y el procedimiento de participación. Este fue regulado, difundido y publicitado; al tríptico impreso lo encabezaba un breve texto titulado *Significación del Congreso de Cultura Andaluza*:

«La secular dependencia de Andalucía, causa de su postración económica cultural, obliga a profundizar en el análisis de todos los factores que han influido para llegar a esta situación y a buscar entre todos las posibles alternativas que marquen las líneas maestras del resurgimiento económico y cultural de nuestro pueblo.

El Congreso de Cultura Andaluza no es un movimiento político con su particular ideología, sino un marco de trabajo para todos los andaluces de origen o de adopción, que deseen aportar su colaboración en la estructuración racional de unas bases sólidas, que sirvan de apoyo a nuestra autonomía, medio imprescindible para alcanzar el nivel de justicia y progreso que Andalucía, como cualquier otro pueblo de España, necesita.

Cuando hablamos de cultura no pensamos solamente en el contenido restringido que generalmente se le asigna a esta palabra. El arte y las letras no son el único componente de la cultura de un pueblo. Esta es el resultado del mejoramiento de las facultades físicas, intelectuales y morales en el individuo y la sociedad. Si pretendemos mejorar todas nuestras facultades, habremos de analizarlas previamente, conocerlas en sus aspectos positivos y negativos. Por ello, un Congreso de Cultura Andaluza debe abarcar todas aquellas materias que de algún modo afectan a la condición concreta de los andaluces.

Pero si una parte fundamental del Congreso de Cultura Andaluza es realizar lo que podríamos denominar el inventario de Andalucía, no es menos importante la potenciación de una conciencia colectiva, existente y manifestada públicamente el día 4 de Diciembre de 1977. Conciencia de pueblo diferenciado que no debe permitir por más tiempo la manipulación mediante tópicos rentables, que lo presentan ante el mundo como un conjunto de gentes indolentes, insolidarias y folklóricas, cuando la realidad ha demostrado que otros pueblos han progresado gracias al trabajo de los andaluces. Para extender la verdadera imagen de nuestro pueblo, se desarrollarán campañas de defensa de nuestras peculiaridades, con marcado carácter popular.

La realización de estas tareas de forma coordinada en toda Andalucía, y en aquellas otras zonas donde existan importantes comunidades de andaluces emigrados, requiere la participación de todos los andaluces. En el Congreso de Cultura Andaluza pueden intervenir, sin necesidad de más título que el propio interés, todas aquellas personas que se interesen por alguna materia, y su trabajo ha de ser libre, sin condicionamientos ideológico previos.

Si el Congreso ha de ser del pueblo andaluz, hemos de partir del reconocimiento de la multiplicidad de todo el pueblo, en cuyo seno conviven distintas ideológicas, dentro de un clima de libertad y democracia.»

Incluía el modo de participación mediante el temario dividido en cuatro sectores: Nivel estructural que comprendía desde el medio físico y ordenación del territorio a agricultura, industria y transportes. Nivel relacional que abarcaba el sistema educativo, sanitario, sociedad civil, medios de comunicación y ocio. Nivel ideológico, que contenía la historia, lengua, antropología, arquitectura, folklore, cultura gitana, hecho religioso. Y nivel de expresión que englobaba música, flamenco, literatura, teatro, cine, artes plásticas, patrimonio.

Y el desarrollo de compañías en defensa de la identidad andaluza: Ferias de las artes y las letras andaluzas; defensa del habla andaluza; defensa del patrimonio natural; y defensa de la arquitectura andaluza. Acompañado por el boletín de inscripción con las diversas cuotas y formas de pago junto con los requisitos, derechos y obligaciones de los congresistas. Los participantes debían adscribirse a los sectores o a las campañas que deseaban.

La celebración del Congreso el dos de abril en la Mezquita de Córdoba concentró a numerosísimas personas y entidades cosechando un sonado éxito (más de cinco mil personas y unas dos mil asociaciones, organismos, y entidades) que tuvo su momento álgido en el afromado discurso –que concluyó con la expresión ¡Viva Andalucía viva!– de Antonio Gala (13) que sirvió de preámbulo al mismo. Sin embargo una vez terminado, la dinámica que había conseguido imprimir fue paulatinamente desvaneciéndose. En Cádiz apenas se contabilizaron actividades diluyéndose el eco expandido en los meses anteriores.

La vindicación de la cultura andaluza y su concienciación fue el catalizador del gran acuerdo que alcanzó a todas las organizaciones políticas y sociales; la cultura se desplegó como discurso identitario por su reconocida capacidad para lograr la integración y también como instrumento de movilización político social. Este fenómeno acompañó al proceso autonómico que cristalizó en el nacimiento de la Junta de Andalucía como órgano de gobierno con personalidad jurídica propia (28 de abril), la elección del primer presidente de la misma (27 de mayo), y la constitución en Ronda de la ponencia encargada de redactar el Estatuto de Autonomía (11 de septiembre). El Congreso se fue desactivando a medida que se iba imponiendo la nueva realidad en el territorio andaluz y en el horizonte asomaba una inminente contienda electoral: las generales (1 de marzo de 1979) y municipales (3 de abril de 1979).

Coda

Al final del verano en la estela del Congreso de Cultura Andaluza y en cierto modo vinculado al dinamismo del mismo surge en la escena cultural la «Tertulia Abierta Gaditana», coordinada por Carlos Vieira cuyo núcleo también lo conformaban José María Sierra, José Barbosa, Consuelo Fuertes, José M^a del Castillo y María Isabel Novás entre otros; procedían en su mayoría del grupo literario «Levante» que se habían incorporado al Congreso. Mantenían una cita semanal en un espacio de la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, contaban con el apoyo de la delegada Carmen Pinedo que consecuentemente ejercía un papel tutelar. En los pocos meses de su existencia, las tertulias fueron ganando adeptos, tratándose temas relacionados con la cultura (poesía, narrativa, artes plásticas...) y la historia andaluza.

En diciembre, a partir de algunos debates, se produjo un giro en su planteamiento tomando cuerpo la propuesta de organizarse como fórmula idónea para ampliar el campo de acción; lanzándose una convocatoria dirigida a todos los artistas de Cádiz, interpretando como tales a todas las personas con capacidad de creación (compositores, escritores, poetas, pintores,

escultores, ceramistas, músicos, grupos de teatro, autores carnalescos, flamencos, etc.), «para entre todos ver la mejor forma de unirnos en un ente que, encuadrado dentro de las leyes actuales españolas, tenga y cumpla el fin de defender nuestros intereses, enriquecernos culturalmente, progresar artísticamente sin necesidad de salir de nuestra tierra, acceder de una forma directa sin mermas innecesarias de esfuerzos a todas las ayudas oficiales y por último enriquecer a nuestro pueblo desde nuestro pueblo sin tener que estar pendientes de dirigismos y centralismos anuladores, cuya única misión es devolvernos el producto de nuestros trabajadores del arte ofrecido a través de la sociedad de consumo una vez pasado por el tamiz unificador del centralismo. La política actual en materia cultural es otra muy distinta y nos ofrece un cúmulo de posibilidades, de financiación y autonomía, que hemos de saber aprovechar en beneficio de todos. Creemos que la mejor manera de disminuir los tiempos burocráticos, y de conseguir una mayor efectividad, reside en la creación de un ente de unión que aglutine al mundo del arte». (14)

En la reunión se acordó que cada colectivo conservaría a un grupo de trabajo la confección de los estatutos. También se conoció que la Delegación Provincial de Cultura tenía previsto disponer de una serie de talleres-estudio de diversas disciplinas. No obstante a principios del nuevo año –1979– las expectativas se fueron desinflando a causa de algunas desavenencias y disconformidades con el propio proceso.

NOTAS

(1) MAINER, J. C. (2006). «La cultura de la transición o la transición como cultura» en C. MOLINERO (ed.), *La transición treinta años después*. Barcelona: Península, pp. 153-173.

(2) QUAGGIO, G. (2012). «Recomponer el canon estorbado: Pío Cabanillas, la política cultural de UCD». *Brumario* nº4, pp. 191-225.

(3) VIÑES, (2008). «El papel de la cultura en la transición» F. ARCAS y C. GARCÍA, (ed.) *Andalucía y España. Identidad y conflicto en la historia contemporánea*, vol. I. Málaga: Fundación Unicaja, pp. 303-319.

(4) RIBAS, P. (2007). *Los 70 a destajo, Ajoblanco y libertad*. Barcelona: Ed: Destino.

(5) GELOS TUDELA, J. J. (1976). Entrevista en *Informaciones de Andalucía*, 24 de junio de 1976.

(6) GELOS TUDELA, J. J. (1976). *Ibidem*.

(7) GELOS TUDELA, J. J. Entrevista en *Cádiz gráfico*, nº 115, junio de 1976.

(8) LEMUS, E. (2002). «Nada va a surgir de la nada. Democracia y modernización: La sociedad andaluza de la pre-transición» en E. Lemus y R. Quirosa-Cheyrouze (coords.) *La transición en Andalucía*.

(9) Archivo Histórico Provincial (A.H.P.) Gobierno Civil Caja 1394.

(10) Archivo Histórico Provincial (A.H.P.) Lección Información y Turismo Caja 699.

(11) Archivo Histórico Provincial (A.H.P.) *Ibidem*.

- (12) Archivo Histórico Provincial (A.H.P.) Ibídem.
- (13) *Viva Andalucía viva* (1978). Ed. Unión Editorial Andaluza, Córdoba.
- (14) *Diario de Cádiz*, 23 de diciembre de 1978.

BIBLIOGRAFÍA

FUSI, J. P. (1999). *Un siglo de España, la cultura*. Madrid: Marcial Pons.

LEMUS LÓPEZ, E. y QUIROSA-CHEYROUZE (Coords.), (2002). *La Transición en Andalucía*. Huelva: Servicios de Publicaciones Universidad de Huelva.

MAINER, J. C. y JULIA, S. (2009). *El aprendizaje de la libertad*. Madrid: Alianza Editorial.

QUAGGIO, G. (2014). *La Cultura en Transición, Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza Editorial.

QUIROSA-CHEYROUZE, R. (coord.), (2007). *Historia de la Transición en España, los inicios del proceso transformador*. Madrid: Biblioteca Nueva.

RAMOS SANTANA, A. (coord.) (2005). *La Transición: política y sociedad en Andalucía*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura.

TOWNSON, N. (ed.) (2005). *España en cambio, el segundo franquismo 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI de España editores.

Diario de Cádiz. Entrevistas:

Juan José Gelos Tudela

Jesús Fernández Palacios

Armando Ruíz Riera

Carlos Vieira Díaz

LOS MEDIOS PÚBLICOS LOCALES EN ANDALUCÍA COMO TERMÓMETROS DE LA CALIDAD DEMOCRÁTICA*

Víctor Manuel Marí Sáez, Belén Macías Varela, Francisco Cañete Sainz y Gonzalo Ceballos Castro

AUTORES/AUTHORS:

Víctor Manuel Marí Sáez, Belén Macías Varela, Francisco Cañete Sainz y Gonzalo Ceballos Castro

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Grupo de investigación Comunicación y Ciudadanía Digital (CCD). Departamento de Marketing y Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación, Campus Universitario de Jerez, Universidad de Cádiz

TÍTULO/TITLE:

Los medios públicos locales en Andalucía como termómetros de la calidad democrática

The local public media as thermometers of the quality of democracy in Andalusia

CORREO-E/E-MAIL:

victor.mari@uca.es

belen.macias@uca.es

fcsainz@gmail.com

gonzalo.ceballoscastro@alum.uca.es

RESUMEN/ABSTRACT:

En el actual contexto de crisis y de recortes en políticas públicas que se vive en España, los medios públicos locales pueden ser considerados como termómetros de la calidad democrática de las localidades en las que se ubica cada uno de ellos. Los medios públicos locales, también denominados medios del Tercer Sector, se sitúan en un juego de fuerzas que amplía o limita las posibilidades de participación y de deliberación de la ciudadanía. Los resultados preliminares de la investigación recogida en este artículo apuntan a un predominio de las fuerzas del mercado a la hora de orientar las prácticas comunicativas de los medios públicos locales de Andalucía y a una escasa apropiación de ellos por parte de la ciudadanía.

In the current context of crisis and cutbacks in public policy experienced in Spain, the local public media can be considered as a thermometer of the democratic quality of the localities in which each of these media are located. Local public media, also known as the Third Sector Media, are placed in a kind of interplay of forces that broaden or limit the possibilities of participation and deliberation of the citizenry. The preliminary results of the research in this article point to a predominance of the forces of the market when it comes to guiding policies and communicative practices of the local public media of Andalusia and to a limited communication appropriation of the citizenship.

* Este artículo se encuadra en el Proyecto de I+D+i CSO2011-29195 «La radio y la televisión local en Andalucía: situación actual e incidencia social» (IP: Manuel Chaparro Escudero).

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Tercer Sector de la comunicación; apropiación social; medios públicos locales; comunicación para el cambio social.

Third Sector of Communication; social appropriation; Public Local Media; Communication for Social Change.

1. Introducción

En una definición canónica del concepto de tecnología, los autores de la Teoría Crítica planteaban que ésta es un proyecto histórico-social «en el que se proyecta lo que una sociedad, y los intereses en ella dominantes, tienen el propósito de hacer con las personas y con las cosas» (1). Para ellos, analizar una determinada tecnología (televisión, fotografía, radio) consistiría en identificar los deseos, las necesidades pero, sobre todo, los intereses que los poderes dominantes en un determinado sistema social están dispuestos a ofrecer a los ciudadanos que habitan en él.

Siguiendo con la metáfora de la proyección, podríamos preguntarnos, en el contexto del tema que nos ocupa, si los medios públicos locales de Andalucía (preferentemente radios) son espacios en los que se proyectan tanto las posibilidades, como las limitaciones que un determinado régimen democrático está dispuesto a ofrecer a la ciudadanía para su participación en la gestión de lo común.

De entrada, llama la atención, como lúcidamente apunta Cammaerts (2009) el resultado contradictorio que surge del análisis comparado de las políticas de comunicación que rodean a los medios comunitarios en el mundo en función del eje países occidentales/países en vías de desarrollo. Mientras que en los primeros (*West*) los medios comunitarios se ven desplazados a posiciones marginales, mantienen una larga tradición en la lucha por su derecho a existir, por conseguir frecuencias o por el reconocimiento político, asistimos a un contexto diferente en muchos países de África, Asia o Latinoamérica, en los que se implementan diversidad de iniciativas para intensificar la presencia de emisoras locales.

En este sentido, resalta el contraste que se produce al comparar el nuevo marco legislativo uruguayo (2007) y argentino (2009) (2) respecto a los medios comunitarios y sin ánimo de lucro, a los que se reserva un tercio del espectro, con la continua marginación y exclusión a la que estos mismos medios se han visto sometidos a lo largo de los más de treinta años de democracia en España. Mientras que el «fenómeno» argentino/uruguayo está creando una auténtica dinámica de contagio en otros países de la región, la realidad en el continente europeo, a pesar de los matices que puedan existir entre los diferentes países, entra dentro del diagnóstico previamente apuntado.

Sin pretender idealizar la realidad latinoamericana, sometida también a tensiones y ambigüedades, queremos focalizar nuestra reflexión en torno a las diferentes fuerzas y dinámicas que se proyectan sobre los medios públicos locales en Andalucía, para hacer caer sobre ellos lo mejor (y también lo peor) de la democracia actual.

En cuanto a los aspectos metodológicos, la primera fase de la investigación presentada en este trabajo se ha abordado desde una perspectiva cuantitativa. La herramienta metodológica utilizada ha sido la elaboración de un cuestionario con cinco secciones principales (técnicas,

de programación y de contenidos, recursos humanos, equipos e instalaciones y la financiación) que se administró por vía telefónica a todas las emisoras de radio y televisión locales de Andalucía.

2. Proyecto de investigación

En este sentido, el proyecto de investigación titulado *La radiotelevisión pública local en Andalucía: situación actual e incidencia social* tiene como principales objetivos los siguientes (3):

1. Conocer e incidir en la realidad de los medios de comunicación públicos locales de la comunidad andaluza para contribuir a la vertebración territorial de Andalucía, así como propiciar una mayor y mejor participación ciudadana en los medios públicos de proximidad.
2. Disponer de un estudio comparativo que subraye las semejanzas y diferencias esenciales entre las emisoras públicas locales andaluzas de radio y televisión.
3. Conocer los contenidos, la independencia, la profesionalidad que ofertan las emisoras municipales de radio y televisión en Andalucía, así como su atención a los criterios de servicio público a la ciudadanía.
4. Evaluar las características y perspectivas de evolución y desarrollar propuestas dirigidas a mejorar su funcionamiento.

Por el momento, se ha llevado a cabo la primera fase del proyecto, cuantitativa, centrada en pasar un cuestionario a las emisoras de radio y televisión local en cada una de las provincias de Andalucía. La plantilla de recogida de datos que se ha utilizado está dividida en cinco secciones principales:

1. Hoja de datos en la que se solicitan los datos como el municipio y la comarca en la que se emite, la dirección postal, la dirección web, presencia en redes sociales, la frecuencia y la potencia del transmisor.
2. Programación y contenido, en las que cada estación desglosa las horas de programación según los porcentajes de cada estación dedicados a la información, participación, cultura, deportes, etc.
3. Recursos Humanos, sección centrada en la obtención de datos sobre el personal contratado, en los voluntarios de cada estación, y su grado de formación académica o técnica.

4. Equipo e instalaciones, donde se pregunta a las emisoras por la potencia de emisión, los equipos disponibles (de radio, telefonía, informática), el tamaño de las instalaciones, etc.
5. Financiación, sección dedicada a conocer las diferentes fuentes de ingresos de cada emisora: aportación municipal, publicidad, patrocinio o donaciones, entre otros.

3. Enfoque del análisis

Más adelante, entramos a analizar algunos de los datos más significativos que hasta la fecha se han recogido en la etapa cuantitativa. Pero antes, pasamos a sintetizar algunas cuestiones de carácter teórico que nos permitan enmarcar la realidad actual de los medios públicos locales andaluces, en el juego de tensiones y fuerzas que se proyectan sobre ellos, para ampliar o reducir las posibilidades de estas emisoras de ser espacios de participación ciudadana y de servicio público. En un esfuerzo de síntesis resaltamos las tres dimensiones que se muestran en la figura nº 1:

Figura 1 – Dimensiones que afectan a los medios públicos locales.

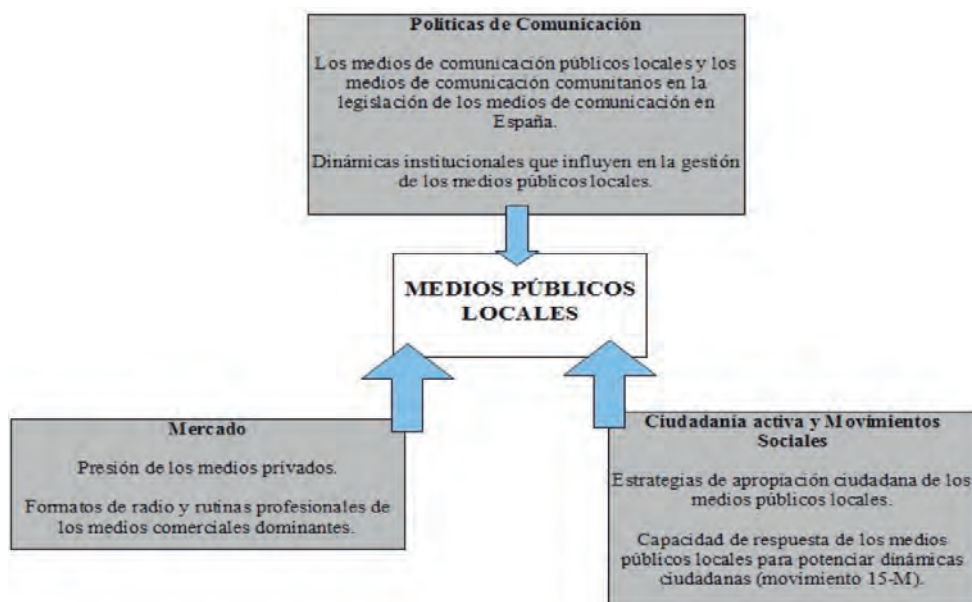


FIGURA 1. Dimensiones que afectan a los medios públicos locales.

Fuente: Elaboración propia

1. Por un lado, las Políticas de Comunicación que, en el contexto español, se han venido elaborando desde el inicio del periodo democrático, especialmente en los últimos años del gobierno socialista de Zapatero, en las que se mantienen las constantes apuntadas al principio de este artículo: marginación y exclusión de los medios ciudadanos de los marcos de regulación; limitaciones técnicas y presupuestarias impuestas a estos medios, o falta de reconocimiento, entre otros elementos. Junto a este nivel del análisis, centrado en cuestiones de carácter macro-estructural, queremos focalizar nuestro trabajo, también, en otras dimensiones situadas, por decirlo coloquialmente, más a «ras de suelo», como pueden ser las inercias y dinámicas institucionales que, en cada localidad y en cada emisora, inciden en las posibilidades de aumentar el grado de participación ciudadana y de autogestión en cada medio. Estos factores pasan por el grado de independencia de los medios respecto a las directrices más o menos explícitas que llegan del poder político local, la autonomía y grado de decisión que tiene el personal que trabaja en la radio para establecer las líneas de acción, la capacidad del personal de la emisora de ejercer como comunicadores y dinamizadores culturales, etc.

2. En segundo lugar, como otro grupo de fuerzas que se proyectan e inciden sobre los medios públicos locales, se encuentran las fuerzas del mercado. Entre ellas destaca la presión e influencia que, como *lobby* fuertemente organizado, juega en el panorama español la Unión de Televisiones Comerciales Asociadas (UTECA). Se trata, como aparece en su sitio web (4), de una asociación constituida en 1998 con la finalidad primordial de defender y representar los intereses comunes de las televisiones comerciales en el ámbito nacional, comunitario e internacional. Su poder de influencia llega hasta tal punto que algunos analistas del Tercer Sector de la Comunicación en España (Meda, 2012) han visto reproducidos los intereses de esta organización en el nuevo marco legislativo español que han pasado a denominar a esta nueva ley la «Ley UTECA». Del mismo modo que, en el apartado anterior, establecíamos un doble nivel (macro y micro), en este caso utilizamos de nuevo esta doble articulación, para abordar en el análisis la presencia que ejerce sobre los profesionales de los medios públicos locales y sobre las propias audiencias el modelo comercial: el formato de radio fórmula al estilo de las principales emisoras nacionales e internacionales o el modelo *mainstream* de producir espacios informativos, que lleva a reproducir en los medios públicos locales los mismos formatos y estilos de los grandes medios, pero con menos recursos y menor calidad, renunciando con ello a otros formatos y estilos comunicativos más coherentes respecto a la función social de estos medios.

3. Una tercera fuerza que incide sobre los medios públicos locales procede de la ciudadanía activa y de los movimientos sociales. En este nivel, nuestro análisis pasa por estudiar esta relación desde cada uno de sus vectores o direcciones. Por un lado, se encontrarían las estrategias de apropiación ciudadana con relación a estos medios públicos locales. En qué medida los ciudadanos y ciudadanas de una determinada localidad, a título individual u organizadamente (en asociaciones, ONGs, movimientos sociales, sindicatos, etc.) ejercen su derecho de acceso a los medios y toman la palabra. En el otro sentido de esta relación,

habría que analizar el grado de apertura y de receptividad que demuestran los gestores de estos medios públicos locales (y, en última instancia, el gobierno local) para abrir espacios a la participación ciudadana en el medio de comunicación y en la vida social, política y cultural de la localidad.

En este sentido, el trabajo de campo de la investigación coincide con la eclosión del movimiento 15-M en el panorama político español. Sin reducir las posibilidades de participación ciudadana a las acciones vinculadas a este movimiento, creemos que es importante analizar el modo en el que este movimiento (su emergencia, sus demandas, su agenda temática, su ciclo evolutivo, etc.) se hace presentes en cada una de las emisoras analizadas. Y, también, el grado en el que el poder político local recoge las propuestas y críticas del movimiento 15-M hacia el poder político, en relación a su déficit en la representación de la ciudadanía y en el poco grado de transparencia en el ejercicio de sus tareas.

4. Tercer Sector de la Comunicación (TSC): la lógica de apropiación social

La idea del Tercer Sector de la Comunicación (TSC) ya está implícita en trabajos referenciales como los de Lewis y Booth (1992) o el de Manuel Chaparro (2002) en los que se sugiere que los diferentes modelos que orientan el desarrollo de la radiodifusión se corresponden con tres lógicas radicalmente diferentes: las propias del Estado, las del Mercado y las de la sociedad civil. ¿Qué lógica es la que caracteriza a los medios del tercer sector? Para estos autores, los medios comunitarios, a diferencia de los otros medios, buscan compartir el poder con sus oyentes, en unas relaciones más democráticas que las que pretenden establecer los otros dos actores. Además, los medios comunitarios se sitúan en la lógica de la defensa práctica de los derechos humanos, frente a la lógica de mercado o la lógica de la defensa de la identidad y los intereses nacionales de los medios públicos-estatales.

Junto a estos referentes citados, consideramos que la propuesta teórica de Michel Sénécal resulta sumamente sugerente, en la medida en que conecta con una de las ideas centrales de este trabajo: la identificación de las características propias del TSC y de los medios de comunicación de los movimientos sociales más a partir de lógicas que de descripciones esencialistas. Siguiendo el esquema de los tres sectores *nerfinianos*, Sénécal (5) identifica la lógica de la apropiación social como la propia de los medios impulsados por los movimientos sociales:

«Esta lógica, articulada sobre el cambio social, la encarnan los movimientos sociales y culturales de oposición y protesta. Dichas minorías no luchan solamente porque se respete el derecho de la información y de la comunicación, sino por todos los otros derechos fundamentales y democráticos (salud, trabajo, vivienda, situación de la mujer, luchas urbanas, ecologistas, antinucleares, pacifistas, homosexuales, etc.). No persiguen tanto el acceder a los medios informativos y hacer oír su voz en el concierto de las voces

del poder y de las gentes acreditadas para hablar por los demás, como el realizar innovaciones a nivel de los medios de comunicación, o hasta en ocasiones, sencillamente, el crear, a través de la fabricación de un diario o la confección de un videograma, una red de lazos». (Sénecal, 1986: 62).

Esta lógica de la apropiación social propuesta por Sénecal implica, por ejemplo, conectar el trabajo comunicativo con los procesos sociales que conducen a ganar más espacio y más calidad democrática. Una lógica que pone el énfasis en los procesos (Kaplún, 1998) y en los vínculos y redes construidos, más que en el valor intrínseco de los productos comunicativos. En el capítulo final de su libro, Sénecal pone el dedo en la llaga ante los riesgos y limitaciones que han ido apareciendo en el seno de los medios comunitarios: el deslumbramiento que suscitan los instrumentos tecnológicos y la marginación a la que se ve sometido el proyecto comunicativo y político de democratización de la comunicación:

«Ya es hora de que la alternativa en las comunicaciones deje de definirse únicamente a partir de los instrumentos empleados, tal y como se consagra en las expresiones ‘medios alternativos’ en oposición a medios de masas. Más allá de los instrumentos o recursos, esta definición debería corresponder más bien a un proyecto de mayor alcance. Un proyecto de democratización de la palabra pública, de adquisición del derecho a producir nuestra propia información, de una práctica alternativa de los medios de comunicación» (Sénecal, 1986:150).

Compartimos el énfasis de Sénecal en el análisis de las prácticas comunicativas, que son las que, realmente, van a aportar datos sobre la implementación de nuevas lógicas, nuevas dinámicas y nuevos estilos de comunicación. Además, la referencia al término apropiación tiene amplias resonancias dentro del pensamiento comunicacional, en sus diferentes perspectivas (Bourdieu, 1980 (6); Thompson, 1999 (7); ALAI, 2001 (8); Winocur, 2002 (9); Heller, 1977 (10); Flichy, 1993 (11); Willis, 1988 (12); Canclini, 2001 (13); Hamelink, 1999 (14); Sénecal, 1986; Williams, 1980 (15); Morley, 1996 (16)).

Así, por ejemplo, para Michel de Certeau (1990) (17), el proceso de apropiación tecnológica y comunicativa está estrechamente vinculado a la vida cotidiana de los sectores populares, a sus «guerrillas de comunicación», en las que se ponen en juego tácticas de resistencia y subversión; para él, en la apropiación hay un acto popular de transformación del sentido y de la experiencia. Por otra parte, para Martín Barbero (1987) (18) el proceso de comunicación y de *massmediación* tiene que ser releído desde el lugar de la recepción, como una vía para que la comunicación salga del paradigma de la transmisión y pueda ser comprendida desde una clave cultural.

La palabra apropiación apunta a la capacidad de hacer propio y de incorporar aquello que no se tiene (determinada tecnología de la comunicación) a partir de lo que ya se sabe y se tiene (cosmovisiones, imaginarios, lógicas de funcionamiento y organización). Los movimien-

tos sociales se apropian de los medios de comunicación a partir de sus objetivos de resistencia y transformación del proceso de globalización capitalista. Su proyecto alternativo de sociedad marca, de alguna manera, los usos que hacen de las herramientas comunicativas. Además, los movimientos sociales llevan a cabo lógicas de apropiación social de los medios desde unas estructuras organizativas que buscan la horizontalidad y la participación activa de sus miembros. Se puede decir que, en los movimientos sociales, la lógica de la red antecede a los usos de los diferentes medios de comunicación. Aquellos movimientos que se han dotado de organizaciones flexibles, horizontales e interconectadas unas con otras, son los que mejor están aprovechando las nuevas posibilidades que se abren a la comunicación solidaria en la sociedad-red (Castells, 1997).

5. Trabajo de campo. Las radios públicas locales en la provincia de Cádiz

5.1. Algunos datos generales sobre el estudio cuantitativo

Como hemos comentado anteriormente, uno de los objetivos de este proyecto consiste en actualizar el mapa de los medios públicos locales de Andalucía. Para el desarrollo de esta primera fase del proyecto se llevaron a cabo entrevistas estructuradas con el personal de estas emisoras con el fin de completar cinco tablas con datos sobre el funcionamiento de las mismas.

La primera tabla incluye datos sobre su funcionamiento, el gobierno local y su población, entre otros. La segunda tabla está dedicada a la programación de las radios, para comprobar si ésta destaca por ser de carácter cultural, deportiva o de otra índole, de modo que se puedan identificar las características del conjunto de la programación. La tercera se centró en los recursos humanos, para conocer la formación y el tipo de vinculación contractual de sus trabajadores. En la cuarta tabla se pregunta sobre el equipamiento técnico disponible en las radios locales. Y, por último, en la quinta tabla, se analiza los canales de financiación de la radio (publicidad, subvenciones públicas, etc.).

Esta primera fase del proyecto se llevó a cabo en el período 2011-2013. Los datos obtenidos se compararon y contrastaron con la investigación previa realizada por el investigador principal del proyecto de I+D, el profesor Manuel Chaparro, en 1996. La metodología aplicada en la investigación ha sido de carácter cuantitativo. En esta primera fase del proyecto se han llevado a cabo entrevistas telefónicas con los funcionarios de cada una de las emisoras de radio públicas en cada localidad, basadas en un cuestionario estructurado en torno a las cinco áreas mencionadas anteriormente. En un universo de 305 emisoras de radio públicas y locales en Andalucía, sólo 133 están funcionando correctamente (44% del total). En cuanto a las otras estaciones, 74 se han cerrado (24%) y 33 han sido subcontratadas o privatizadas (11%) (Ver figura nº 2) (Gabilondo y Olmedo, 2012).



FIGURA 2. Radios municipales locales en Andalucía.
 Fuente: Grupo de investigación COMandalucía

Si desglosamos por provincias los resultados globales de la investigación, nos encontramos con que Granada y Sevilla cuentan con el mayor número de estaciones públicas en funcionamiento, con un total de 24 radios cada una (36% de las estaciones totales de Andalucía). A continuación se encuentran Cádiz, Córdoba y Málaga, que cuentan con 17 estaciones cada una (13% del total andaluz). Finalmente estarían las provincias de Huelva, con 15 estaciones (11% del total), Jaén, con 12 (9%) y Almería con 7 (5%).

En otro orden de cosas, en referencia al partido político en el poder en los municipios de las radios locales públicas, se puede observar la proyección del bipartidismo que domina el panorama político nacional, entre el Partido Popular (PP) y el Partido Socialista (PSOE). El Partido Popular ha aumentado significativamente el número de municipios gaditanos en los que gobierna.

5.2. El trabajo de campo en la provincia de Cádiz

Como se puede observar en la Tabla 1, el censo actual de la provincia de Cádiz se compone de un total de 31 emisoras de radio, una cifra significativa teniendo en cuenta el tamaño (7.436 kilómetros², 1,47% de la superficie española) y la población de la provincia de Cádiz (1.230.594 habitantes). Basándose en el hecho de que, a nivel provincial, hay 44 municipios, se puede considerar como relevante el número de emisoras existentes en la provincia de Cádiz. Podemos decir que estos medios de comunicación públicos locales sirven para estructurar un territorio disperso y complejo como es la comunidad autónoma de Andalucía, en la que el 50% de la población mayor de 14 años vive en municipios con menos de 50.000 personas.

Municipio	Emisora	Año Inicio	Emisora	Abierta/Cerrada
1. Alcalá del Valle	Radio Alcalá	1994	no	s
2. Arcos de la Frontera	Radio Arcos	1982	no	s
3. Barbate	Radio Barbate	1986	si	s
4. Benalup	Benalup FM	2011	no	s
5. Benacozar	Radio Benacozar	—	no	c
6. Bornos	Radio Guadalete	1995	no	s
7. Cádiz	Onda Cádiz	2007	no	s
8. Castellar de la Frontera	Radio Castellar de la Frontera	—	no	c
9. Conil de la Frontera	Radio Juventud	1987	no	s
10. Chiclana	Radio Chiclana	1985	no	s
11. Chipiona	Radio Chipiona	1982	si	s
12. El Bosque	Radio El Bosque	1983	no	s
13. El Puerto de Santa María	Radio El Puerto	1999	no	s
14. Grazalema	Radio Grazalema	1990	no	s
15. Jerez de la Frontera	Onda Jerez	1986	si	s
16. Prado del Rey	Radio Prado del Rey	1996	no	s
17. Jimena de la Frontera	Radio Jimena	—	no	c
18. La Línea de la Concepción	Rtv. La línea	—	no	s
19. Los Barrios	Radio Los Barrios	—	no	c
20. Medina Sidonia	Radio Medina	—	no	c
21. Olvera	Radio Olvera	—	si	c
22. Puerto Real	Radio Sol Puerto Real	—	no	c
23. Puerto Serrano	Radio Puerto Serrano	—	no	c
24. San Fernando	Radio Isla	—	si	s
25. San Roque	Radio San Roque	—	si	s
26. Sanlúcar de Barrameda	Radio Sanlúcar	1988	no	c
27. Tarifa	Radio Tarifa	1995	si	s
28. Trebujena	Radio Trebujena	1998	si	s
29. Ubrique	Radio Ubrique	1984	no	s
30. Vejer de la Frontera	Radio Vejer	—	no	s
31. Villamartín	Radio Villamartín	—	si	c

TABLA 1. Emisoras de radio pública local en la provincia de Cádiz. Fuente: Elaboración propia.

Esta tabla permite comprobar que las emisoras pertenecen en su mayoría a un entorno rural en el que por lo general operan casi exclusivamente medios de comunicación públicos. En este sentido, en la figura nº 3 se puede ver que, de las 21 estaciones que actualmente permanecen abiertas en la provincia de Cádiz, 16 pertenecen a los municipios con menos de 50.000 habitantes, en los que no hay emisoras comerciales privadas, ya que estos municipios no son un mercado rentable.

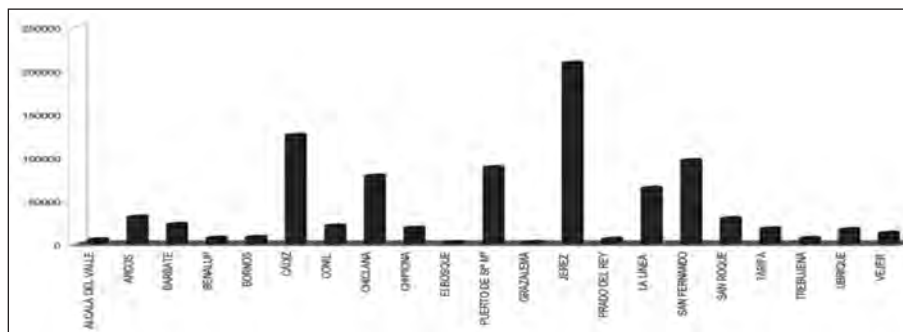


FIGURA 3. Población total por municipio, 2012. Fuente: Elaboración propia

Una lectura de la Tabla 1 permite comprobar que en la actualidad, en la provincia de Cádiz, hay 10 emisoras que están cerradas. Las razones que esgrimió el personal entrevistado de estas emisoras al ser preguntado por este hecho fueron las siguientes:

1. La crisis económica afecta a los municipios y éstos, en sus políticas de ajuste, cierran la emisora del municipio.
2. El cambio de partido político en el gobierno de la localidad, que se produjo después de las últimas elecciones municipales (2011), ha provocado el cierre de la radio.

Si comparamos estos argumentos con el esquema inicial (el bloque de «Política de Comunicación») comprobaremos que las medidas adoptadas están estrechamente relacionadas con la carencia de una política de comunicación claramente definida en relación con este tipo de medios, de modo que se garantice su permanencia y estabilidad en el tiempo, al ser estos medios de proximidad una clara garantía de normalidad democrática. Por otro lado, en referencia al nivel micro de este bloque, se ha identificado una serie de inercias y dinámicas institucionales que influyen en la gestión de estas emisoras:

1. Dar prioridad a los recortes en política social y de servicio público (como es el caso de los medios públicos locales) antes que realizarlos en otras partidas presupuestarias.
2. Anteponer los intereses partidistas por delante de los proyectos municipales de largo alcance.

Esta cuestión queda reflejada en la figura nº 4, dedicada a los partidos políticos en el poder de aquellas localidades en que operan las radios públicas locales. En el caso de la provincia de Cádiz, cerca del 60% de estos municipios están gobernados por el Partido Popular, 21% para el PSOE y un 16% por IU.

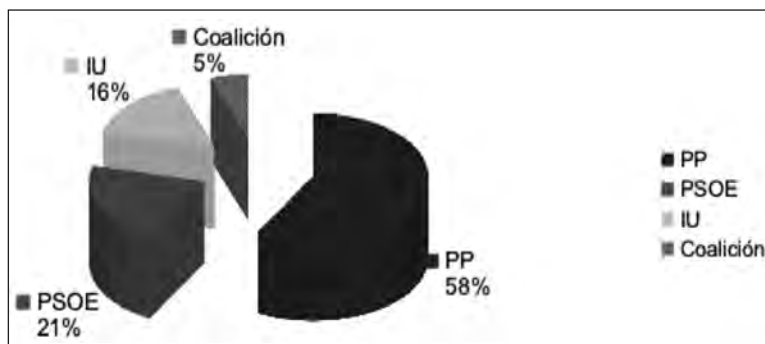


FIGURA 4. Partido en el gobierno en los municipios de Cádiz con licencia de radio local.
Fuente: Elaboración propia.

Por otra parte, si observamos la figura nº 5 relativa a los municipios de la provincia de Cádiz en los que se han cerrado emisoras de radio, vemos que el 86% está gobernado por el PSOE, el 7% por el PP y un 7% en IU. Por lo tanto, tras el análisis comparativo de estos dos gráficos, no se sostiene la idea de que, en la actualidad, este tipo de medios esté siendo una prioridad política para partidos como el PSOE o IU. De los datos obtenidos en la provincia de Cádiz, vemos que sucede todo lo contrario: hay más estaciones de radio locales en los municipios gobernados por el PP, y cierran más emisoras en municipios gobernados por el PSOE.

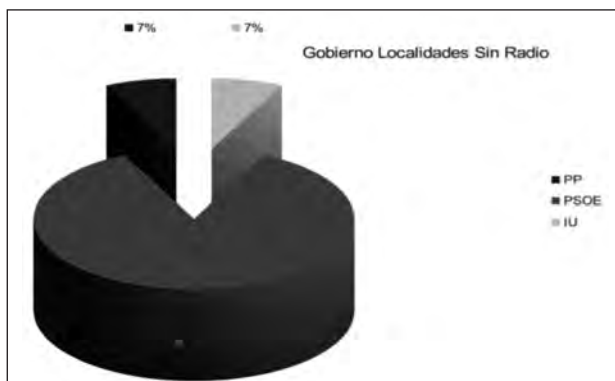


FIGURA 5. Partidos gobernantes en las localidades gaditanas con emisoras de radio cerradas.
Fuente: Elaboración propia.

Estos datos también son susceptibles de ser releídos desde la perspectiva de una progresiva derechización del mapa político gaditano (una realidad constatable, también, a escala andaluza), en la medida en que el PP y otros partidos de la derecha han ido ganando espacio político en la provincia. De cualquier modo, aun partiendo de la base de que, en el origen, el impulso de las radios públicas locales contó con el apoyo de los partidos de izquierdas, estos medios no tuvieron el respaldo conseguido en otros países de nuestro entorno político. Así, si comparamos las medidas adoptadas por el gobierno de François Mitterrand a su llegada al poder (1981) con las medidas impulsadas por el gobierno de Felipe González un año después (1982), comprobamos el diferente tratamiento dado en los dos casos a los medios locales. En el caso francés, donde es más pertinente hablar de medios asociativos, el investigador Jean-Jacques Chéval reflexiona de este modo sobre la iniciativa del gobierno de Mitterrand:

«Estudiantes de radio, ambientalistas radiofónicos, Unión Radio, la radio pirata, radio 'salvajes' como son llamadas en el momento. Las emisoras suelen ser militantes y aspiran a participar en una comunicación independiente, alternativa. La victoria de la unión de la izquierda y la elección de F. Mitterrand a la presidencia en Mayo de 1981 dio lugar a la autorización de las radios libres, que se convirtieron en las radios locales privadas. Cientos, luego miles de estaciones locales, se crean en Francia. En 1982, la ley autoriza un plan claro y sencillo sobre a las estaciones de radio comunitarias (Local de carácter no comercial)» (Chéval, 2011:120).

En el caso español, un año después de la llegada al poder de Mitterand se producía la victoria del PSOE de Felipe González. Las esperanzas de quienes pensaron que las radios libres, comunitarias o ciudadanas iban a tener en España un tratamiento similar al recibido en Francia se difuminaron rápidamente. Como señalan investigadoras expertas en la materia,

«En términos de las políticas de comunicación, por su parte, los años 80 marcaron el inicio de la transformación de la apertura europea sobre medios de comunicación públicos y privados, que también afectó a España. En este caso, la ley estatal desarrollada en medios como la radio y la televisión (como el Plan Técnico transitorio al Servicio Público de la radiodifusión sonora en frecuencia modulada en el año 1979 y la Ley de Televisión Local sobre Ondas Terrestres 1995) también contribuyó a apoyar a las experiencias que habían surgido en la transición temprana, y más bien hizo hincapié en la privatización y la comercialización del espectro.» (Fleischman, Beachcomber y Saez, 2009:3).

6. Dinámicas institucionales

Dentro de este apartado planteábamos, en el esquema inicial propuesto para el análisis, el nivel macro (el abordaje de las políticas de comunicación en materia de medios comunitarios) y el nivel micro, centrado en el análisis de las dinámicas e inercias institucionales que facilitan o dificultan el impulso de los medios comunitarios y públicos-locales. Dentro de este último nivel ya hemos señalado que el cierre de diez emisoras en la provincia de Cádiz, justificado por el cambio de equipo de gobierno o por el recorte presupuestario, es un indicio de la falta de apuesta política por asegurar la continuidad de estos medios. Además, el hecho de que el cierre de emisoras locales de radio se lleve a cabo en ayuntamientos gobernados por el PSOE, el PP e IU da cuenta de la incomodidad que supone para el poder local la existencia de unos medios que, por lo general, no entran en las lógicas de control de los partidos.

Por otra parte, debido a que las radios públicas locales, por ley, tienen restringidos sus ingresos publicitarios (unido a la limitada asignación económica vía ingresos municipales) hace que estos medios, por lo general, se muevan en la ley de las tres «p» que ya han analizado los expertos latinoamericanos en la materia: estas radios suelen ser pocas, pequeñas y pobres. Pocas, en relación a las licencias otorgadas a las emisoras privadas/comerciales y a las públicas/gubernamentales. Pequeñas en cuanto al radio de acción, al alcance permitido. Y pobres si tenemos en cuenta las restricciones impuestas para su sostenimiento y financiación.

Otro elemento, relacionado con las inercias y dinámicas institucionales, tiene que ver con la rendición de cuentas y con el acceso a la información de carácter público, en la medida en que estas cuestiones se manifiestan en los medios públicos locales. Desde el punto de vista de la investigación, nos ha resultado sumamente complejo acceder a las informaciones solicitadas a las emisoras. No hay un desglose específico de ingresos y gastos en las cuentas públicas relacionadas con este capítulo. Y nos hemos encontrado con innumerables dificul-

tades para que, desde la propia emisora o desde el ayuntamiento, se nos facilitase la información requerida en relación a este asunto. Lo que pone de manifiesto, de nuevo, las carencias en los dos niveles de análisis de este apartado:

1. La ausencia de un marco normativo claro en relación con la necesaria rendición de cuentas (*accountability*) de las instituciones públicas.
2. La falta de una cultura de la transparencia y de la facilitación de los datos de interés general por parte de los trabajadores públicos municipales, de modo que se permita y facilite el acceso a la información a la ciudadanía.

En este sentido, creemos que el catálogo de recomendaciones derivadas de esta investigación incluirá varios referentes a estas cuestiones fundamentales específicas.

6.1. Las tensiones del mercado

Un segundo nivel de análisis guarda relación con las presiones que, desde el mercado, se ejercen para limitar la presencia y la actuación de los medios públicos locales y de los medios comunitarios. En la actualidad llegan hasta tal extremo estas presiones que, tal y como recogen algunas investigaciones sobre la materia (Meda, 2010), haciéndose eco de las demandas y reivindicaciones de asociaciones de medios comunitarios (como la ReMC) (19) han decidido bautizar a la Ley General de Comunicación Audiovisual (marzo 2010) (20) como «la Ley UTECA», debido a las presiones e influencias que sobre ella ha ejercido la Unión de Televisiones Comerciales Asociadas (UTECA) (21).

En la actualidad UTECA constituye uno de los focos más activos desde los que se orientan las políticas de comunicación en España desde un prisma neoliberal. En esta estrategia, los medios comunitarios y los medios públicos locales encuentran limitadas sus posibilidades de existencia y de crecimiento, al ser concebidos como una potencial competencia por parte de los medios privados/comerciales.

En relación con esta deriva neoliberal de las políticas de comunicación en el contexto español, Ramón Zallo (2010) en su análisis del gobierno socialista sobre la comunicación política de Zapatero establece dos etapas. En la segunda etapa, que se corresponde a su vez, con la segunda legislatura, el énfasis ha pasado del servicio público a la concentración. De la descentralización a la centralización. De la extensión del conocimiento a su acumulación y apropiación desde el capital cognitivo. Del modelo keynesiano a un regreso tardío al modelo neoliberal. Más adelante, el catedrático de la UPV desarrolla estas ideas con mayor detalle:

«En la segunda legislatura asistimos al renacimiento de una lógica política puramente neoliberal mediante la intervención neo-estatista para garantizar campeones nacionales

(*national players*) ya que no *global players*. El mercado mandará... pero sólo después de que el propio Estado a través de la intervención reestructuradora, redefina las reglas, eliminando parcialmente la competencia inicial en ese mercado [...]. Abandonando los modelos flexibles se vuelve al modelo oligopolio o duopolio clásico al que se le garantiza políticamente el mercado. Neoestatismo y neoliberalismo son compatibles, y ambos en perjuicio del pluralismo y de la competencia» (Zallo, 2010:12).

Por lo tanto, nos encontramos con que el Estado se convierte en otro actor que presiona a las políticas de comunicación hacia unas derivas claramente favorables a los intereses de un número limitado de actores del mercado (medios privados), en detrimento de una política activa en la defensa tanto de los medios públicos institucionales como de los medios del Tercer Sector.

Junto a este nivel macro, que apunta a la presencia de la lógica del mercado en el diseño de las políticas de comunicación (y las consecuencias que esto tiene para los medios comunitarios), pasamos a observar el nivel micro en el que esta lógica mercantil se hace presente. Para ello nos vamos a fijar en la parrilla de programación de las emisoras públicas locales objeto de análisis. Esto nos permitirá establecer una serie de comparaciones entre el nivel organizativo y jurídico de estos medios de comunicación (lo que dicen ser) y el nivel práctico (lo que hacen).

Concretamente, nos vamos a detener a observar la presencia que tienen, en la parrilla de programación, los asuntos relacionados con la participación ciudadana. Partimos de la idea de que los medios de comunicación (público-institucionales y privado-comerciales) presionan de diversas maneras a los medios públicos locales en cuanto a los modos de hacer radio. Por ejemplo, mediante la expansión del modelo de radio fórmula, también presente en estos medios ciudadanos. Por otra parte, esta influencia se manifiesta, además, en lo relativo a los modelos de comunicación subyacentes, unos modelos que en la mayoría de los casos siguen dando protagonismo al emisor en todo el proceso comunicativo, desplazando a la ciudadanía de la participación activa.

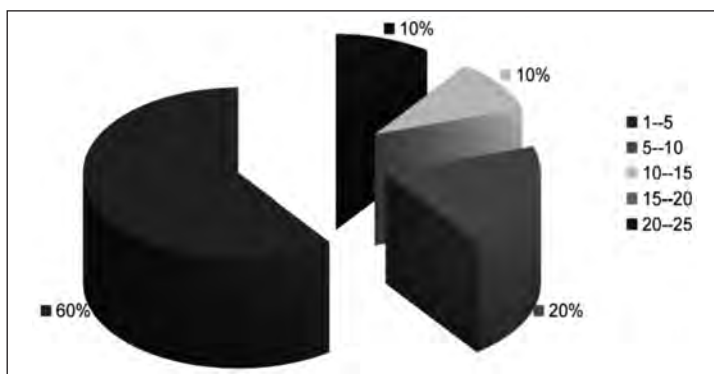


Figura 6. Total de horas de participación en las radios municipales de Cádiz 2012.

Fuente: Elaboración propia

Si observamos la figura nº 6, podemos comprobar las horas dedicadas a la participación ciudadana en las emisoras de radio públicas locales de la provincia de Cádiz. La mayoría de ellas (60%) emite entre una y cinco horas semanales dedicadas a estas temáticas. El siguiente segmento (20%) está dedicado a las emisoras que programan entre cinco y diez horas. En el otro extremo, únicamente un 10%, dedica, semanalmente, más de veinte horas a cuestiones relacionadas con la participación ciudadana.

Esta cuestión es susceptible de ser explorada con mayor profundidad en la fase cualitativa de la investigación, de modo que se puedan conocer los motivos de la escasa presencia de estos asuntos en unas emisoras cuya «imagen de marca» debería ser, precisamente, la participación ciudadana.

En este mismo sentido, creemos que es necesario realizar un estudio algo más pormenorizado de lo que se entiende, en la práctica, por algo tan amplio y difuso como «participación ciudadana». En las entrevistas telefónicas realizadas hemos encontrado interpretaciones un tanto amplias y divergentes en torno a esta cuestión. Para algunas radios, este concepto (participación ciudadana) incluye aquellos programas realizados por los colaboradores de la emisora. En otros casos, son las organizaciones sociales de la localidad, o algún representante de un colectivo social (por ejemplo, un inmigrante) quienes toman la palabra. Pero también hay emisoras que engloban en este concepto las llamadas de los oyentes que entran en determinados programas de la emisora.

Mientras que las dos primeras acepciones de participación ciudadana nos remiten a los modelos de comunicación horizontales y participativos que históricamente han caracterizado a los medios comunitarios (22) la tercera concepción no se diferencia de las prácticas llevadas a cabo en los otros dos tipos de emisoras.

Otro indicador que se puede utilizar en este apartado hace referencia a la participación de voluntarios y colaboradores en la emisora de radio. Esta participación alcanza sus niveles más altos cuando se incluyen el compromiso y la participación de la ciudadanía en la gestión de la propia emisora. Tal y como sugieren algunos autores (Chaparro, 2009; Gumucio, 2001; Jankowski, 2002 y Lewis, 1992) la autogestión de estos medios es una muestra del protagonismo de una ciudadanía que no solo se queda en la toma de la palabra, sino que pasa a la acción.

En este sentido, en nuestro estudio hemos analizado la presencia del personal colaborador no remunerado en las emisoras de radio públicas locales, para comprobar el grado de implicación y participación en la gestión de las mismas. Por regla general, estos medios cuentan con otros dos tipos de vinculación con la emisora. Por un lado, está el personal remunerado. Esta categoría suele estar integrada por personal laboral que forma parte de la plantilla municipal, que ha sido destinado a la radio local para ejercer su trabajo remunerado. Por otro lado, están aquellas personas que reciben una gratificación económica por su trabajo en la

radio, sin que esta remuneración implique una vinculación laboral estable con la emisora. En tercer lugar, y ya en otra categoría diferente, están los colaboradores no remunerados o voluntarios, que serían aquellas personas que son parte de la vida cotidiana de la emisora, pero que no reciben dinero a cambio de su trabajo.

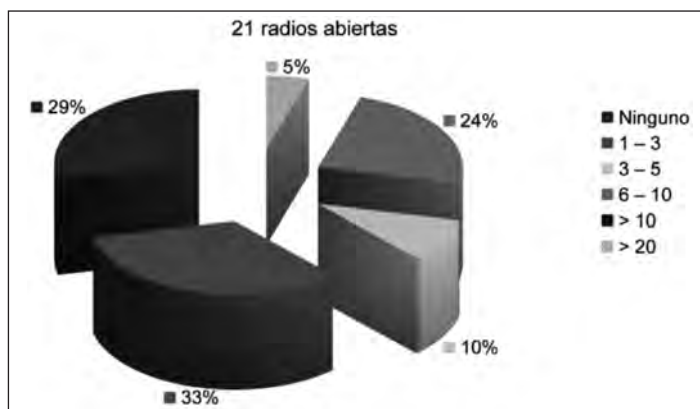


Figura 7. Número total de colaboradores en emisoras de radio municipales en la provincia de Cádiz en 2012
Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo con la figura nº 7, casi un 30% de las emisoras no tienen ningún colaborador, y un tercio de ellas (33%) tienen entre uno y tres colaboradores. Estas dos categorías representan más del 60%, por lo que son las más representativas de las radios públicas locales de Cádiz. Estos bajos niveles de implicación de los colaboradores no remunerados contrastan con el escaso 5% de emisoras que cuentan con más de veinte personas colaboradoras para la gestión cotidiana de la emisora. El bajo índice de participación del personal colaborador y de los voluntarios en las emisoras públicas locales de la provincia se puede tomar como otro indicador más para medir el grado de mercantilización del Tercer Sector de la Comunicación. Frente a la lógica del don (García Roca) propio del Tercer Sector, se imponen otras lógicas en el modo de regular la vinculación de los ciudadanos a la gestión de este tipo de emisoras.

7. La lógica ciudadana

El período de ejecución del proyecto *La radiotelevisión pública local en Andalucía: situación actual e incidencia social* coincide con la emergencia y maduración del movimiento 15-M dentro de la realidad española. Aunque es cierto que la participación ciudadana no se agota en las posibilidades de este movimiento, ya que coexisten en el tiempo otras formas de participación social y política, es cierto que el 15-M ha supuesto, de alguna manera, una interpelación a los modos tradicionales de canalizar el compromiso sociopolítico de la ciudadanía.

En este sentido, son varias las iniciativas radiales que han surgido en el panorama español, vinculadas de un modo u otro al movimiento 15-M. Quizá una de las más significativas sea el proyecto Ágora Sol Radio (23). Como comentan en el sitio web del proyecto sus impulsores, al poco de iniciarse el 15-M se evidenció la necesidad de dar voz al movimiento de los indignados. Desde la Comisión de Comunicación del propio movimiento vio la luz la subcomisión de radio, que comenzó a emitir desde el 26 de mayo de 2011 hasta la fecha. Una vez pasado el momento de mayor efervescencia del movimiento, el proyecto mantiene una programación reducida pero estable a lo largo de la semana.

En relación al movimiento 15-M, junto a este proyecto comunicativo, podemos hacer referencia, también, al tratamiento especial que ha tenido en la programación de las radios comunitarias (como es el caso de la Unión de Radios Libres y Comunitarias de Madrid, o la Red de Medios Comunitarios) y de los medios públicos locales como la red EMA-rtv. En este sentido, la fase cualitativa de la investigación permitirá explorar el modo en el que el movimiento 15-M ha ocupado un lugar informativamente significativo en los medios públicos locales de Andalucía. A un nivel más específico, se puede explorar, también, la influencia del movimiento 15-M y de experiencias como Ágora Sol Radio en la reactivación de la participación ciudadana en los medios públicos locales.

Día de la Semana	Programa
Martes 19:00 a 20:00 20:00 a 21:30	La Soleada Verde La Persiana
Miércoles 19:30 a 21:00 21:00 a 22:30	Abrazando Culturas Acercando Personas
Jueves 18:00 a 20:00 21:00 a 22:00	Pan y Circo La Plaza en Llamas
Viernes 16:00 a 18:00 18:00 a 20:00 21:00 a 22:00	Barrio Canino Ágora Pulp Sol Kitchen

Tabla 2. Programación de la emisora Ágora Sol Radio
Fuente: web de la emisora, <http://agorasolradio.blogspot.fr/2012/01/la-radio.html>

8. Conclusiones

Tras el análisis realizado en este trabajo, y volviendo a la perspectiva de investigación planteada al inicio, consideramos que los medios de comunicación públicos y locales de Andalucía están siendo unos espacios privilegiados en los que identificar la calidad de la democracia impulsada por el poder local. En el actual contexto de crisis económico-financiera, social, política y, en última instancia, de paradigma de civilización, constatamos, en primer lugar, que los medios del Tercer Sector están siendo una víctima más de la crisis en marcha. El cierre de este tipo de emisoras y el recorte presupuestario al que se ven sometidas son, entre otros, indicadores de la nula prioridad que ocupan en las políticas municipales la articulación de espacios comunicativos liderados por la ciudadanía.

En segundo lugar, nuestro trabajo nos permite constatar que los medios del Tercer Sector son, en ocasiones, *inéditos viables* en el sentido apuntado por Paulo Freire. Las radios públicas locales son posibilidades no exploradas (inéditas) y a la vez viables, en el actual contexto histórico, para llevar a cabo unas iniciativas comunicativas propias lideradas por parte del Tercer Sector de la Comunicación. Para ello será necesario poner freno a las inercias y a las visiones reduccionistas procedentes tanto desde el poder local como desde el mercado, para que la lógica de la apropiación ciudadana sea la que predomine en estos medios.

Finalmente, en tercer lugar, creemos que es necesario complementar el enfoque cuantitativo del presente estudio con un análisis de carácter cualitativo, de modo que sea posible identificar aquellas emisoras de radio locales cuyas prácticas comunicativas se caractericen por el protagonismo de la ciudadanía. El estudio sistemático de las buenas prácticas en la comunicación radial del Tercer Sector aportará elementos suficientes como para encontrar un espacio y unos rasgos propios desde los que la comunicación ciudadana se diferencie de los estilos y prácticas puestas en marcha por el Estado y el Mercado. Asimismo, esta comunicación ciudadana será un indicador más a tener en cuenta en la necesaria revitalización de los procesos democráticos instituyentes.

NOTAS

(1) HABERMAS, J. (1986). *Ciencia y técnica como ideología*. Madrid: Tecnos. [Traducción del original alemán *Wissenschaft und Technik als «Ideologie»* (1968), escrito con motivo del 70º de Herbert Marcuse]

(2) Ver, al respecto, los comentarios a la citada ley en el texto colectivo coordinado por Baranchuk, M. y Rodríguez Usé, J. (2011). «Ley 26.522. Hacia un nuevo paradigma en comunicación audiovisual». Universidad Nacional de Lomas/Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual.

(3) Tomado de la Memoria Técnica del proyecto.

(4) Sitio web de UTECA, <http://www.uteca.com/uteca/GestorWeb?id=21>

- (5) SÉNECAL, M. (1986). *Televisiones y radios comunitarias. Teoría y práctica de una experimentación social*. Barcelona: Mitre.
- (6) BOURDIEU, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris: Éditions de Minuit.
- (7) THOMPSON, J. B. (1999). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- (8) ALAI (2001). *Movimientos Sociales en Red*. Quito: Agencia Latinoamericana de Información.
- (9) WINOCUR, R. (2002). *Ciudadanos mediáticos. La construcción de lo público en la radio*. Buenos Aires: Gedisa.
- (10) HELLER, A. (1977). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Península.
- (11) FLICHY, P. (1993). *Una historia de la comunicación moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (12) WILLIS, P. (1988). *Aprendiendo a trabajar*. Madrid: Akal.
- (13) CANCELINI, N. (2001). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.
- (14) HAMELINK, C. (1999). «Language and the right to communicate». *Media Development*, vol. XLVI, nº 4, pp. 14-17.
- (15) WILLIAMS, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.
- (16) MORLEY, D. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (17) DE CERTEAU, M. (1990). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- (18) MARTÍN BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (19) La Red de Medios Comunitarios es un espacio que aglutina, coordina y defiende los fines de una diversidad de medios, iniciativas y prácticas de comunicación ciudadanas englobadas dentro del denominado Tercer Sector de la Comunicación. Su actividad comienza en 2005, promovida por diversos proyectos de radio y televisión comunitaria. El 24 de mayo de 2009 la ReMC se constituye como una federación de asociaciones: <http://www.medioscomunitarios.net/spip.php?article2>
- (20) [http://es.wikipedia.org/wiki/Ley_General_de_la_Comunicaci%C3%B3n_Audiovisual_\(Espa%C3%B1a\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Ley_General_de_la_Comunicaci%C3%B3n_Audiovisual_(Espa%C3%B1a))
- (21) UTECA: <http://www.uteca.com/uteca/>
- (22) Para un estudio más pormenorizado de esta cuestión se puede consultar el trabajo de Marí, V. (2010): «La comunicación desubicada y las reubicaciones de la comunicación en la cultura» en *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº 11, pp. 29-44.
- (23) <http://agorasolradio.blogspot.fr/2012/01/la-radio.html>

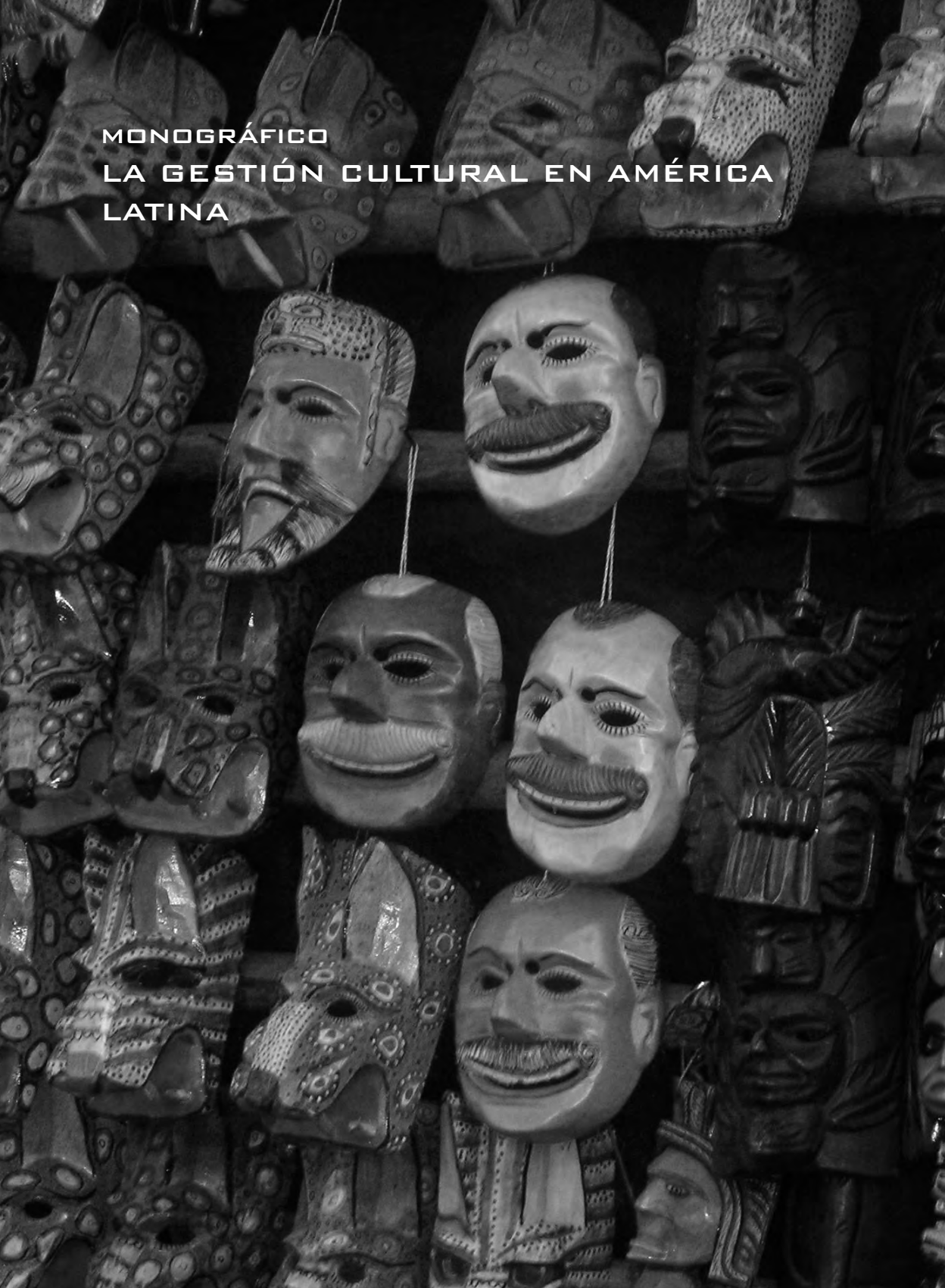
BIBLIOGRAFÍA

- CAMMAERTS, B. (2009). «Community Radio in the West: a legacy of struggle for survival in a state and capitalist controlled media environment». *Gazette*, 71 (8), pp. 635-654.

- CASTELLS, M. (1997). *La Era de la Información. Volumen I: la sociedad-red*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHAPARRO, M. (2002). *Sorprendiendo al futuro: Comunicación para el Desarrollo e Información Audiovisual*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.
- CHAPARRO, M. (2009). «Comunicación para el empoderamiento y comunicación ecosocial. La necesaria creación de nuevos imaginarios». *Perspectivas de la Comunicación*, vol. 2, nº 1, pp. 146-158.
- CHÉVAL, J. J. (1990). *La Radio en Espagne. Actualité et mutation*. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.
- CHÉVAL, J.J. (2011). «El servicio público de la radio en Francia. Construcción e ilustraciones de un concepto original» en AA.VV. (ed.), *Memorias de la 8ª Bienal Internacional de la Radio*, México, pp. 119-125.
- FLEISCHMAN, L., REGUERO, N. y SÁEZ, Ch. (2009). «Políticas de comunicación y sustentabilidad del tercer sector de la comunicación: el caso catalán en el contexto español y europeo» en *Actas del Congreso Internacional de ULEPICC*.
- GABILONDO, M. V. y OLMEDO, S. (2012). Mapa de la radio pública local e indicadores de buenas prácticas. Actas-IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social-IV CILCS-Universidad de La Laguna, diciembre 2012. *Revista Latina de Comunicación Social*, La Laguna.
- GUMUCIO, A. (2003). «Las cinco condiciones esenciales para las TICs en el desarrollo» en B. GIRARD (ed.), *Secreto a voces. Radio, NTICs e interactividad*. Roma: FAO.
- JANKOWSKI, N. (2002). *Community Media in the Information Age: perspectives and prospects*. New Jersey: Hampton Press.
- KAPLÚN, M. (1998). *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- LEWIS, P. y BOOTH, J. (1992). *El medio invisible. Radio pública, privada, comercial y comunitaria*. Barcelona: Paidós.
- MARÍ, V. (2010). «La comunicación desubicada y las reubicaciones de la comunicación en la cultura». *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº 11, 2010, pp. 29-44.
- MARÍ, V. (2011). *Comunicar para transformar, transformar para comunicar. TIC desde una perspectiva de cambio social*. Madrid: Editorial Popular.
- MARTÍN BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MEDA, M. (2010). *La Ley UTECA y el Tercer Sector de la Comunicación: comparativa internacional de las fallas de la legislación española audiovisual y respuesta de la sociedad civil*. Trabajo Fin de Máster del Máster en Comunicación con fines sociales: estrategias y campañas de la Universidad de Valladolid (España). Universidad de Valladolid: Ediciones Discordia. Recuperado de: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/883/1/TFM130-111222.pdf>
- MEDA, M. (2012). «Del arte de cambiar para que todo siga igual: el Tercer Sector de la Comunicación y la Ley General Audiovisual en España». *Commons. Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital*, vol. 1, nº 1, pp. 58-84.

- SÉNECAL, M. (1986). *Televisiones y radios comunitarias. Teoría y práctica de una experimentación social*. Barcelona: Mitre.
- ZALLO, R. (2010). «La política de Comunicación Audiovisual del gobierno socialista (2004-2009): un giro neoliberal». *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 65, pp. 14-29. Fecha de consulta: 30/10/2012, http://www.revistalatinacs.org/10/art/880_UPV/02_Zallo.html

MONOGRÁFICO
LA GESTIÓN CULTURAL EN AMÉRICA
LATINA



INTRODUCCIÓN

MONOGRÁFICO LA GESTIÓN CULTURAL EN AMÉRICA LATINA. PROTAGONIZAR EL FUTURO *MONOGRAPHIC ON CULTURAL MANAGEMENT IN LATIN AMERICA. BEING INVOLVED IN THE FUTURE*

José Luis Ben Andrés

En el número catorce de nuestra revista se incluyó un monográfico especial sobre Observatorios Culturales. Con esta acción se ponía en práctica la idea de contar a partir de entonces con una sección que tratara con la mayor profundidad, a la vez que la mayor pluralidad posible, un tema o asunto de interés o debate. Los observatorios nos sirvieron, entre otras muchas cosas, para redescubrir y tomar conciencia de los numerosos puntos de contacto entre la realidad de América Latina con la realidad española y europea en general del ámbito de la gestión cultural. No se puede negar que en los últimos años ha existido un flujo constante de ideas, conceptos y experiencias entre ambas orillas del océano. Son ya bastantes los profesionales y expertos españoles que han mantenido contactos regulares con los diversos países de América Latina, y viceversa. La presencia de profesores y ponentes de ambos espacios en los respectivos masteres y postgrados es una constante y una realidad aceptada como normal y sin duda enriquecedora. Sin embargo, desde *Periférica*, somos conscientes que la realidad de la América Latina es enormemente heterogénea y que de un país a otro, de una región a otra, nos encontramos con una diversidad enriquecedora y con hibridaciones y mestizajes igualmente ricos y ejemplares.

El poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón escribió que «quien no está en el futuro no existe». Señalaba de esta manera y con estas breves palabras la necesidad que toda persona, toda sociedad y toda comunidad tienen de poseer un proyecto de futuro, de saber o al menos intuir qué es lo que espera del mañana, la ambición de que lo porvenir sea mejor que el presente y sin duda del pasado. En *Periférica* pedimos a ocho gestores y gestoras culturales de América Latina que nos escribieran sobre las políticas y la gestión culturales en sus respectivos países. Nos movía la curiosidad de conocer, de ver, de aprender de los profesionales de ese espacio tan enorme, diverso y rico que se llama Iberoamérica, o América Latina, como elijan ustedes. Y si dentro de la diversidad de sus respuestas y propuestas hemos podido comprobar algo, es que tienen deseos de futuro, no de cualquier futuro sino de uno distinto, por mejor, del actual y del pasado siempre por repensar. Los países de América Latina, en esto que llamamos gestión de la cultura, saben que hay que mirar al futuro y buscarse un lugar en él. Hemos podido reunir siete voces de siete países (Costa Rica, Guatemala, Colombia, Argentina, México, Brasil y Chile) y una voz que tratara de hablar del conjunto en un recorrido de norte a sur de continente, ojalá hubieran estado todos pero tiempo habrá de seguir escuchando sus voces en el futuro.

En esta primera mirada hemos podido comprobar la inmensa diversidad de propuestas, deseos, miradas, capacidades y visiones de la realidad latinoamericana. Una diversidad realmente enriquecedora, más allá de los tópicos, y que supone uno de sus potenciales más esperanzadores y de futuro. Una diversidad que va más allá de ser la suma de países que conforman la región y que es además de una diversidad, una hibridación interna de cada uno de ellos. Sin embargo, dentro de la misma encontramos elementos comunes que marcan el discurso de la cultura desde la Patagonia hasta la frontera norte mexicana. Y si hubiera de destacarse uno de esos elementos sería sin duda la visión de la cultura como un eje de desarrollo y cohesión social. América latina tiene muy claro que la cultura tal y como se entiende desde lo contemporáneo responde a un conjunto de derechos ciudadanos y comunitarios, que es una herramienta para el bienestar y que puede ser instrumento de análisis y resolución de conflictos.

Muchas cosas hemos aprendido trabajando este monográfico. Así Freddy Montero nos narra una fantástica experiencia de la gestión cultural como herramienta de inclusión social de la inmigración, tal y como se ha hecho en Costa Rica. La explosiva diversidad cultural de Guatemala supone una esperanza en la búsqueda de un modelo de desarrollo más humano para este país centroamericano tal como nos cuenta Max Araujo. En Medellín, Octavio Arbeláez describe como desde la cultura es posible combatir la violencia, un mal que afecta a muchos lugares del continente y a la que en esta ciudad colombiana se ha opuesto la estrategia de construir desde la cultura. María Victoria Alcaraz nos ofrece la visión de una Argentina que desde el territorio y la identidad, ámbitos de la cultura, busca su posicionamiento en el mundo global. En el caso de México acudimos a la autoridad de Alfonso Castellanos para conocer cómo en este país se reflexiona en términos de derechos culturales y también en claves de cultura y desarrollo, sin olvidar que cultura puede ser un ariete contra la violencia. Darnos a conocer qué pasa en Brasil, un continente dentro de otro continente, fue la tarea de Ana Carla Fonseca que nos plantea el estado de la cuestión sobre la economía creativa en ese gigante americano. Todos ellos, autores y autoras, han respondido muy por encima de nuestras más elevadas expectativas haciéndonos llegar unos textos ricos, interesantes y fundamentados.

Pero también es preciso destacar el esfuerzo de Carlos Villaseñor, nuestra octava firma, a quien encargamos la difícil tarea de la visión global. No era una labor sencilla la de poner en unos pocos folios qué pasa con la cultura y su gestión en una comunidad de más de seiscientos millones de personas. Nuestro autor afrontó la tarea desde su experiencia y acreditada solvencia profesional, y tuvo éxito. Si hubiera de destacar algo de su análisis es la idea clara de que la cultura es elemento de desarrollo y de apoyo a la cohesión social, que en definitiva las políticas culturales caminan hacia la búsqueda de sociedades inclusivas en Latinoamérica.

Si un hecho claro podemos aprender de las aportaciones que se realizan en este monográfico es que la cultura, sus políticas y su gestión, tienen serias aspiraciones de protagonizar el futuro en América Latina. O al menos una parte importante del mismo.

EL «ESTADO DEL ARTE» EN CHILE

Bárbara Negrón Marambio

AUTORA/AUTHOR:

Bárbara Negrón Marambio

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Directora General del Observatorio de Políticas Culturales

TÍTULO/TITLE:

El «estado del arte» en Chile

The «state of the art» in Chile

CORREO-E/E-MAIL:

barbaranegronm@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

La autora presenta una semblanza del estado en que se encuentra la gestión cultural en Chile. Para ello, incide en dos de los problemas fundamentales que caracterizan y lastran este ámbito: por un lado, las grandes diferencias sociales que se constatan en el país andino y, por otro, la concentración y centralización de los recursos en determinados territorios.

The author presents a biographical sketch of the state of cultural management in Chile. To do this, she stresses two of the fundamental problems that characterise and create obstacles in this field: on one hand, the huge social differences that exist in this Andean country, and on the other hand, the concentration and centralization of resources in determined regions.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Chile; gestión cultural; política cultural.

Chile; cultural management; cultural policy.

Para entender la situación de nuestro sector cultural es necesario considerar algunas características del modelo de desarrollo económico y social en que vive Chile. Somos un país cuyos índices económicos han crecido de manera sostenida en las últimas décadas y tenemos la renta *per capita* más alta de América Latina (1). Pero, al mismo tiempo, la brecha entre los que más y los que menos poseen tiene dimensiones inverosímiles. La concentración de riquezas del 1% de los chilenos en relación con el 99% restante es mayor que países capitalistas como Estados Unidos, Japón o Inglaterra, situándonos entre las economías más inequitativas del mundo. Es así como, el 0,1% de las personas más ricas de Chile (1.200 personas) tienen ingresos 3 mil veces más altos que el ingreso promedio del 80% más pobre de nuestra población (2). Una economía fuertemente liberalizada y desregulada, impuesta por la dictadura de Pinochet, estaría en la base de esta realidad.

También somos un país muy centralizado. El 40% de los chilenos vivimos en el 2% de la superficie nacional, en la Región Metropolitana, la más pequeña de las 15 que tenemos en Chile (3). En este 2% se concentran las mejores condiciones para el acceso a la salud, a la educación, al transporte público e incluso, los mejores salarios y fuentes laborales, entre otras cosas.

No es posible entender los índices de participación y consumo cultural, la situación de los trabajadores de la cultura y el estado de nuestras incipientes industrias creativas, entre otros aspectos, sin considerar esta característica tan estructural en Chile: la desigualdad.

Pero, además, el modelo en que nos desarrollamos tiene mucha relación con el tipo de políticas culturales que se aplican y se conciben como factibles.

Acceso y participación cultural

Desde la primera Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural, realizada el 2005, se hizo evidente que la desigualdad social y económica también se encarnaba en el acceso a la cultura, tendencia que se ha mantenido en las mediciones posteriores (4). La ecuación era clara: los chilenos con más recursos consumían en mayor medida y con más frecuencia los bienes culturales. En el otro polo, los grupos sociales más carenciados registraban los índices más bajos.

Pero veamos algunas cifras generales del consumo cultural en Chile. La asistencia a espectáculos y los niveles de consumo muestran una leve tendencia al aumento (5). Además, la percepción del 66,7% de los chilenos sobre el acceso a los bienes culturales, es que éste es más fácil que hace 5 años (6). Pese a ello, el porcentaje de personas que no participa de las actividades culturales sigue siendo muy elevado, como vemos en el siguiente gráfico:

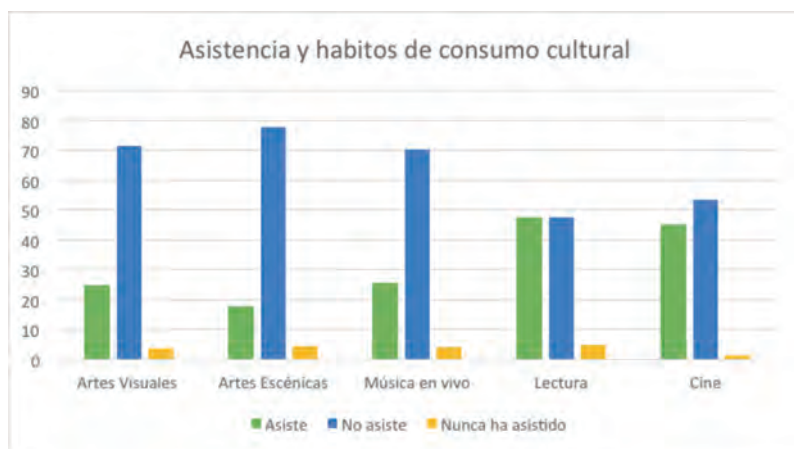


GRÁFICO 1. Porcentaje de no asistencia a espectáculos

Fuente: Elaboración propia en base la Encuesta Nacional de Participación y Consumo (2012).

Como se observa, en artes visuales, escénicas y música en vivo, el porcentaje de personas que no asisten supera el 70%. En el cine la diferencia entre los que van y los que no, se estrecha aunque siguen siendo mayoría quienes no participan de esta práctica.

Los hábitos de lectura de libros muestran los porcentajes más positivos, puesto que es la única área en la que los no consumidores alcanzan a los que si lo hacen. En este caso ambos tienen un porcentaje de 47,6%. Hay que agregar, además, que es uno de los campos que más ha registrado una tendencia al aumento desde las primeras mediciones (7).

Cuando observamos estas mismas cifras por grupos socioeconómicos se evidencia la inequidad de la que hablábamos al inicio:

En la asistencia a exposiciones de artes visuales mientras el grupo socioeconómico más alto (ABC1) va en un 50% el más pobre (E) lo hace solo en un 8,8% (8).

Respecto al teatro, del total de asistentes, un 35,4% corresponde al estrato social más alto, mientras que del más bajo sólo asiste un 8,4%. Muy similar situación se da con la danza (9).

La misma relación, pero menos marcada, la encontramos en el caso de los conciertos en vivo en donde el ABC1 asiste en un 46,7% mientras que el E un 12,1% (10).

En el caso de la lectura de libros y del cine –que como vimos mostraban los índices más altos de consumo en general– al observar el factor socioeconómico las diferencias se vuelven dramáticas. Un 70,3% del estrato social alto declara leer libros, porcentaje que decrece hasta

llegar al 29,8% del grupo situado en el otro extremo (11). En el cine la brecha se amplía aún más: un 72,2% contra un 17,9% (12).

El papel del arte en la educación chilena es otra de las causas que estaría en la base de esta disparidad, como indica el estudio *El escenario del Trabajador Cultural en Chile* desarrollado por el Observatorio de Políticas Culturales, OPC, en el marco del Proyecto Trama (13): «La poca integración del componente artístico en la educación formal y la escasa presencia de estos en los medios de comunicación, aparecen como aspectos determinantes en el bajo consumo cultural que existe en Chile».

Efectivamente, las horas de artes se han reducido paulatinamente en el *currículum* escolar a lo largo de los últimos años, pero mientras muchos colegios privados ofrecen una amplia variedad de instancias para el encuentro con el arte, con profesores especializados, los niños que asisten a la educación pública no cuentan con las mismas opciones. Sin embargo, en el marco de la gran reforma educacional que se discute en Chile, se esperan cambios positivos (14). En el núcleo de este debate nacional está la crítica a la calidad de la educación pública y la alta segregación social en los colegios. En palabras de Mario Waissbluth, uno de los líderes de opinión más importantes en esta materia, Chile es «el país de la segregación social en el sistema escolar, por definición» (15). Es decir, los ricos estudian con los ricos y los pobres con los pobres, eternizando la inequidad.

Otro factor que condiciona esta realidad es la concentración de los puntos de distribución y acceso a los bienes y servicios culturales en la zona metropolitana. Si bien no todas las áreas de desarrollo cultural cuentan con información para tener un cuadro completo, los datos disponibles señalan un desequilibrio territorial importante. El ejemplo más dramático son las librerías: el 76,8% de los puntos identificados se concentra en la Región Metropolitana, pero además son solo 4 comunas (las con más recursos de la capital) las que concentran el 58,9% (16).

En menor medida sucede con los cines, ya que en los últimos años las cadenas de multisalas han comenzado a llegar a las capitales regionales, pero no deja de ser significativo el que, por ejemplo, en toda la austral región de Aysén tengan solo una sala de cine (17).

Los trabajadores de la cultura

El estudio realizado por el OPC, que ya mencionamos, concluyó lo que hace un tiempo sospechábamos: el actor principal tras la vitalidad de la producción artística de las últimas dos décadas no es el Estado, ni el sector privado —aún con el sostenido incremento de los aportes al desarrollo cultural de ambos— sino que los artistas, los técnicos y gestores culturales.

En términos generales, se observó que los trabajadores de la cultura tienen altos niveles de formación en su especialidad, dedican gran parte de su tiempo al trabajo artístico y, aunque

en condiciones muy precarias, un porcentaje no menor logra vivir de lo que hace. Además, muestran un nivel de asociatividad mayor que la media de los chilenos.

Sin embargo, la condición en la que laboran es muy desmedrada: «se pudo constatar la situación de precariedad en la que se desarrolla el trabajo artístico-cultural en nuestro país, con una fuerte desprotección social y laboral de los trabajadores, primando un trabajo de tipo informal. Abunda el trabajo independiente, sin contrato, sin previsión social» (18).

Revisemos algunas cifras: un 88,3% de los encuestados no tiene contrato o boletea y solo el 11,7 cuenta con contrato indefinido o a plazo fijo (19). Además, el porcentaje de cesantes (7,2%) es más alto que a nivel nacional (6,3%) (20). Por otra parte, el 37,2% no está afiliado a ningún tipo de sistema de pensión para la jubilación o retiro (21).

Los gestores, muestran mejores cifras que los artistas y técnicos. De acuerdo la investigación, ellos son «(...) quienes mejores condiciones laborales presentan, con un trabajo mucho más formalizado y estructurado, con una alta formación formal y la mayor cantidad de posgrados» (22). En este caso la cantidad de personas sin contrato equivale a un 64,5%, porcentaje más bajo que el total de trabajadores pero no por eso menos alto.

El estudio mostró también, que aunque la actividad artística se comparte con otros trabajos no culturales «diversificándose el tiempo y los ingresos para poder subsistir» un porcentaje importante (70,2%) dedica la mayor parte de su tiempo al trabajo artístico, lo que puede significar que se trata de jornadas laborales más extensas que la del común de los profesionales (23).

Como dijimos el nivel de asociatividad en el sector es alto: el 61,2% de los encuestados pertenecen a una agrupación técnico-artística, el 24,6% participa de un gremio o sindicato y un 18,4% es miembro de una sociedad de derechos de autor «(...) se observa que los trabajadores de la cultura tienen una alta capacidad para asociarse, sobre todo en torno a proyectos creativos, con una gran disponibilidad a trabajar de forma colectiva y generar alianzas de distinto tipo» (24).

Otro dato no menor, es que el 28,7% de los encuestados reconocieron no esperar recibir remuneración por su trabajo artístico (25).

La fragilidad en la que se desarrollan los trabajadores de la cultura en Chile, sin duda, tiene relación con muchos factores. Por una parte, influye el tamaño de nuestro mercado cultural, que a la luz de los datos con los que contamos forman una delgada e incipiente trama, compuesta en casi un 80% por microempresas, en un 17,7% por pequeñas empresas y en 2,4% por medianas. Solo el 1,4% son entidades de gran tamaño (26).

Asimismo, influye el bajo cumplimiento de los derechos asociados a los trabajadores de la cultura. Para el presidente de la Unión Nacional de Artista (27), Edgardo Bruna, se trata de

una mala práctica común en el sector: «Las reglas más básicas de una relación laboral, es decir, la regulación de un trabajo a través de un contrato escrito y el recibir una remuneración por éste, parecen estar fuera del oficio creativo. Así como también la cobertura en salud, previsión y seguridad laboral a la que cualquier trabajador chileno aspira. Por otra parte, los derechos de autor aparecen como un concepto ajeno para la gran mayoría de la población» (28).

En Chile los artistas y técnicos ligados al espectáculo cuentan con una ley especial (ley 19.889) que regula la contratación y reconoce que, aunque la naturaleza del trabajo artístico es distinta al resto de los oficios, debe existir un contrato y cotizaciones, sea que se labore por un día o una temporada. Pero los datos muestran que esto se cumple en una muy baja proporción.

Más allá de estas y otras razones, se trata también de la percepción de la sociedad respecto del papel que juega el arte y la cultura, y por ende de quienes se desempeñan en este ámbito del desarrollo humano: «La valoración de la actividad artística y cultural como un trabajo, por tanto remunerado, como cualquier otro, es un tema pendiente aún en Chile y es una causa importante de la pauperización de las condiciones sociales principalmente de los artistas, que en regiones se vuelve aún más compleja» (29).

Formación artística

El mismo estudio de Proyecto Trama muestra que el recorrido formativo de un trabajador de la cultura, en especial de los artistas, enfrenta muchas dificultades. Veamos las condiciones para el desarrollo del talento en Chile.

En nuestro país existen 47 instancias formativas conocidas como «escuelas artísticas» que, aunque son pocas, están más desconcentradas territorialmente que la educación superior y hay al menos una por cada región del país. Se trata de entidades cuyo proyecto educativo considera la enseñanza del arte de forma central y tienen un reconocimiento de parte del Ministerio de Educación.

Sin embargo, se estima que no más del 20% de quienes se educan en estas escuelas, continúan su formación en la educación superior, por lo que no existe claridad si es aquí que se forman en definitiva los futuros artistas. Por lo demás la gran mayoría de estas escuelas imparten principalmente la enseñanza en música (30).

Los directores de estas escuelas, agrupados en la Asociación Nacional de Escuelas Artísticas, Andea, han hecho ver las carencias en las que tienen que desarrollar su trabajo, puesto que requieren más profesores por alumnos y mayor equipamiento en infraestructura, por lo que actualmente demandan una subvención especial. Si bien desde los años 90 han contado

con un Fondo público especial para estas escuelas, esta política se considera importante pero insuficiente, fundamentalmente por el carácter concursables y no permanente del financiamiento.

En esta etapa de la formación no existen becas públicas para apoyar el talento, salvo las que entrega la Fundación de Orquestas Infantiles y Juveniles, organización de derecho privado que desarrolla una labor fundamental y que actualmente se ha transformado en una instancia formativa para los talentos musicales (31). Para el resto de las disciplinas artísticas no existen becas, ni públicas ni privadas. La falta de apoyo afecta más en el salto de la educación escolar a la universitaria, puesto que como veremos la mayoría de la oferta formativa de la educación superior (60%) se concentra en la zona metropolitana. El apoyo estatal llega solo en el postgrado, ofreciendo becas para magister y doctorado en el extranjero a través de los fondos concursables de cultura.

Mercado y políticas culturales públicas

La desregulación del mercado, como dijimos, es una característica de nuestro modelo económico y esto también afecta al sector cultural. Por una parte, la concentración de los medios de producción artística en los mercados internacionales, fenómeno propio de la globalización, se tiende a reproducir en el escenario nacional afectando la diversidad de proveniencias de los bienes culturales a los que los chilenos tenemos acceso.

Veamos el caso de la música. Como es conocido alrededor del 70% de la producción musical mundial se concentra en tres sellos transnacionales (Sony-BMG, Universal Music Group, Emi y Times-Warner). Coincidentemente casi el 70% de lo que escuchamos en Chile a través de la radio proviene de estos tres conglomerados. En tanto el porcentaje de música nacional (que en su mayoría es producida por sellos locales o por mismos músicos) ha fluctuado entre un 8 y un 12%, sin superar en los últimos 24 años la barrera del 16% (32). Esto aunque la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2012 indica que el 24,2% de los chilenos prefieren la música de origen nacional.

El Estado ha intentado paliar esta situación a través de la creación de una línea concursable dentro del Fondo de Fomento de la Música Nacional, que financia proyectos que promuevan la música chilena en los medios de comunicación masiva. Pero como se dijo, pese a esto, no se ha logrado revertir la situación.

Hace más de 7 años un grupo de parlamentarios presentó un proyecto de ley que busca garantizar un 20% de música chilena en las radios. La medida ampliamente apoyada por los músicos y los gremios artísticos, ha sido fuertemente resistida por los empresarios radiales y los partidos de derecha.

El caso del cine es algo similar. De acuerdo al informe de la Cámara de Exhibidores multisalas de Chile, CAEM, el 68,4 de las películas que llegan a nuestras salas de cine son de origen norteamericano, el 19,3, de otros países y solo el 12,3 de Chile (33). Esto se puede relacionar con el hecho que el 93% del mercado de distribución nacional lo concentran 5 empresas distribuidoras: Andes films, Fox, UIP, Warner y Bf Distribution.

El año pasado un diputado ingresó un proyecto que busca establecer una cuota de pantalla para el cine chileno. A poco andar la moción quedó estancada luego que las multisalas propusieran un Convenio de Desarrollo de la Industria del Cine Chileno, entre los gremios audiovisuales y los exhibidores.

En cada área de nuestro sector cultural, se reproducen las mismas tendencias, siendo muy difícil para la naciente industria creativa local, competir con las industrias globalizadas. Ésta, que sin duda, es una situación compartida por muchos países, en el nuestro ha sido enfrentada principalmente por fondos concursables, no incursionando en medidas que regulen el mercado.

Los desafíos de nuestra institucionalidad

Junto con las características de nuestro modelo de país, es necesario entender los rasgos de la institucionalidad cultural chilena, cuyas opciones han conformado un modo de hacer políticas culturales, con sus ventajas y desventajas.

A inicio de los años 90, con la vuelta a la democracia, se crearon dos fondos concursables: el Fondo del Libro y la Lectura, primero, y a poco andar el Fondo de Desarrollo Cultural, más conocido como Fondart. A partir de entonces estos fondos han aumentado año a año ampliando líneas y sumando áreas (34). La concursabilidad se constituyó en la herramienta principal para el fomento. Actualmente el 34.3% del presupuesto público se destina a ellos (35).

El mecanismo de selección se basa fuertemente en el principio de «brazo de distancia» (*arm's lenght*) en las artes del que nos hablaban Hillman Chartrand y McCaughey, que procura asegurar la no intervención política en los procesos creativos (36). En el caso de los fondos chilenos el Estado no define qué proyectos se financian sino que entrega esa función a especialistas. Es más, los funcionarios públicos ni siquiera eligen a estos especialistas.

Bajo el mismo principio, la toma de decisiones en materia de políticas culturales, mayoritariamente recae en órganos colegiados. El más importante de ellos es el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y al interior de éste funcionan otros tres consejos: el del libro, el de la música y el de artes audiovisuales. Además se suma el Consejo de Monumentos Nacionales y otros dos más pequeños, el comité de donaciones culturales y el comité Nemesio Antúñez. Cada uno de ellos está liderado por un grupo de personas representativas de los

distintos sectores de la cultura y la mayoría de estos Consejo tiene funciones de carácter vinculante, es decir sus decisiones pesan (37).

Pero hoy ambas características de nuestra institucionalidad están en el centro del debate sobre los desafíos de las políticas culturales chilenas. Las críticas se remiten justamente a la «distancia» que existe entre el diagnóstico de los problemas, el financiamiento y la solución.

En el caso de los fondos se habla del agotamiento de la concursabilidad como herramienta principal para el fomento de la cultura y en el caso de la institucionalidad, se pide una con mayor fortaleza.

No hay duda de que el sólido sistema de los fondos de cultura, ha sido y seguirá siendo muy relevante para apoyar la creación en Chile puesto que, entre otras cosas, posibilita la aparición de nuevos lenguajes y asegura una producción de calidad. Pero la misma herramienta resulta extraordinariamente poco eficiente a la hora de abordar los problemas de otras etapas del ciclo cultural que hemos perfilado en este artículo.

Difícilmente la precaria situación de los trabajadores de la cultura, la escasa ventana de difusión de la producción nacional en nuestros medios de comunicación, la «delgadez» de nuestras industrias, la fuerte centralización o la inequidad en el acceso a la cultura serán superadas con proyectos que duren entre 6 meses y un año, en la mayoría de los casos, y que además no están hechos para articularse entre sí, por más numerosos que estos sean.

Como hemos tratado de mostrar en este artículo se trata de dificultades estructurales, enquistadas a tal profundidad que se requerirán nuevos y más poderosos instrumentos para enfrentarlas.

Por otra parte, ya se ha anunciado el pronto ingreso al Parlamento del proyecto de ley que creará el Ministerio de Cultura en Chile. Si bien esta iniciativa responde a la necesidad de agrupar a las instituciones que hoy tienen competencias en este ámbito pero que se encuentran dispersas en el aparato público, constituye un paso en una dirección contraria a la apuesta por los órganos colegiados para la toma de decisiones en materia cultural. El proyecto pretende mantener e incluso ampliar el número de miembros de los consejos, pero les quita el carácter vinculante a sus decisiones.

Nuestras autoridades parecen estar reaccionando a la idea que los viejos desafíos requerirán nuevos instrumentos, pero es fundamental que avancemos sin perder lo construido. La idea que la cultura debe responder a una política de Estado, en la que se fundamentó nuestro sistema, constituye una de sus fortalezas y no de sus debilidades.

Creemos que se trata más bien, de ampliar la «caja de herramientas» con las que contamos, sin soltar ninguna, respondiendo de una manera compleja a problemas complejos. Final-

mente, el tamaño de estos desafíos supera con creces la institucionalidad cultural. La participación de los ministerios de Educación, Economía y Trabajo, además del Congreso Nacional será tanto o más determinante que un nuevo Ministerio de Cultura.

NOTAS

(1) Información extraída del sitio web del Banco Mundial. «Country and Lending Groups: High-income economies» Banco Mundial 2013. Fecha de consulta: 4 de noviembre de 2014:

<http://data.worldbank.org/about/country-and-lending-groups>

(2) LÓPEZ, FIGUEROA, GUTIÉRREZ. R. E. P. (2013). «La ‘parte del león’: Nuevas estimaciones de la participación de los súper ricos en el ingreso de Chile» [pdf en línea] Series de Documentos de Trabajo, Facultad de Economía, Departamento de Economía, Universidad de Chile. Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2014.

<http://www.econ.uchile.cl/uploads/publicacion/306018fadb3ac79952bf1395a555a90a86633790.pdf>

(3) Información extraída del sitio web de la Intendencia Metropolitana. Información Geográfica. Intendencia Región Metropolitana, Ministerio del Interior y Seguridad Pública. Fecha de consulta: 4 de noviembre de 2014: http://www.intendenciametropolitana.gov.cl/informacion_geografica_2.html

(4) El principal instrumento de medición de acceso a la cultura con el que contamos en Chile es la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural que se aplicó por primera vez el 2004-2005, y luego aproximadamente cada tres años (2009 y el 2012) y se espera que la siguiente sea el próximo año 2015.

(5) Gráfico de elaboración propia a partir de los datos entregados por la Encuesta Nacional de Participación y Consumo (2012) Vol. 3. Publicaciones Cultura.

(6) Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2009). Vol. n°2. Santiago: Ediciones Cultura, p. 184.

(7) En la encuesta 2005 la relación entre los que leían y los que no era de 40% contra un 60% respectivamente.

(8) BRODSKY, J., NEGRÓN, B. y POSSEL, A. (2014). *El escenario del Trabajador Cultural en Chile*. Santiago: Ediciones Proyecto Trama, p. 94

(9) Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2009). Vol. n°2. Santiago: Ediciones Cultura, periodicidad de aproximadamente 3 años. pp. 67-72.

(10) Ibid., p. 99.

(11) BRODSKY, J., NEGRÓN, B. y POSSEL, A. (2014). *El escenario del Trabajador Cultural en Chile*. Santiago: Ediciones Proyecto Trama, p. 97.

(12) Ibid., p. 100.

(13) Proyecto Trama «Red de Trabajadores de la Cultura» es un programa, financiado por la Unión Europea, en el que participan 5 instituciones chilenas dedicadas al campo de la cultura: Matucana100, Balmaceda Arte Joven, Observatorio de Políticas Culturales, Santiago Innova y Santiago Creativo. En el

marco de este proyecto se llevó a cabo una extensa investigación sobre las condiciones en que se desempeñan los trabajadores de la cultura.

(14) La reforma educacional es una de los compromisos centrales del actual gobierno de la Presidenta Michelle Bachelet. Se trata de un conjunto de leyes que pretenden terminar con el lucro en la educación, mejorar la calidad de la educación pública y acabar con la segregación social en los colegios, entre otros objetivos.

(15) En entrevista dada por Mario Waissbluth a Radio ADN Chile. Fecha de consulta: 5 de noviembre de 2014. <http://www.adnradio.cl/noticias/nacional/mario-waissbluth-este-es-el-pais-de-la-segregacion-del-sistema-escolar-por-definicion/20120801/nota/1733829.aspx>.

(16) Ibid., p. 86.

(17) *Cultura y Tiempo Libre: Informe Anual 2013* (2014) n°11. Santiago: Instituto Nacional de Estadísticas.

(18) BRODSKY, NEGRÓN, POSSEL, ob. cit., p. 219.

(19) Ibid., p. 24.

(20) Ibid., pp. 20-21.

(21) Ibid., p. 35.

(22) Ibid., p. 220.

(23) Ibid., p. 28.

(24) Ibid., p. 222.

(25) Ibid., p. 34.

(26) Ibid. p. 77.

(27) La Unión Nacional de Artistas, UNA, es agrupación gremial creada el 2008, que reúne a 17 asociaciones artísticas de todas las disciplinas.

(28) BRUNA, E. (2014). «Somos artistas, somos trabajadores». Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2014 <http://blogs.cooperativa.cl/opinion/cultura/20140503111958/somos-artistas-somos-trabajadores/>

(29) BRODSKY, NEGRÓN, POSSEL, Ob. cit., p. 220.

(30) *Informe Talento y formación artística* (2010) Santiago: Observatorio de Políticas Culturales, p. 10.

(31) Más información en <www.orquestajuvenilchile.com>.

(32) *Políticas culturales: contingencia y desafíos* (2011). Santiago: Edición observatorio de Políticas Culturales/Ediciones LOM, p.133.

(33) *El cine en Chile 2012* (2013) Santiago: Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G., p. 6.

(34) Además de los dos fondos ya nombrados, ahora existen el Fondo de la música, el del audiovisual, el fondo de Educación artística y el Fondo del Patrimonio. Además al Fondart se incorporaron recientemente el circo, el diseño, la arquitectura, entre otras, además de una línea para el patrimonio cultural a partir del terremoto del 2010.

(35) OBSERVATORIO DE POLÍTICAS CULTURALES (2014) «Situación Presupuestaria en Cultura 2014». Fecha de consulta 12 de noviembre de 2014. <http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/OPC/wp-content/uploads/2014/05/Informe-Presupuesto-en-Cultura-2014-OPC.pdf>

(36) CHARTRAND, H. H. y MCCAUGHEY, C. (1989). «The arm's length principle and the arts: an international perspective-past, presents and future» en MC Cummings Jr y J. Mark Davidson Schuster (eds.), *for the Arts: The International Search for Models of Support*. New York: American Council for the Arts

(37) Las dos excepciones son la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (Dibam) institución dependiente del Ministerio de Educación, que históricamente se ha encargado del ámbito patrimonial, y la Dirección de Asuntos Culturales (Dirac) del Ministerio de Relaciones Exteriores. Estos organismos públicos no tienen órganos colegiados y dependen directamente de los ministerios correspondientes.

MIGRACIONES, GESTIÓN CULTURAL E INCLUSIÓN SOCIAL EN COSTA RICA

Freddy Mauricio Montero Mora

AUTOR/AUTHOR:

Freddy Mauricio Montero Mora

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Centro de Estudios e Investigaciones Políticas de la Universidad de Costa Rica e Instituto Interamericano de Derechos Humanos (IIDH)

TÍTULO/TITLE:

Migraciones, gestión cultural e inclusión social en Costa Rica

Migration, cultural management and social inclusion in Costa Rica

CORREO-E/E-MAIL:

fmmonterom5@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

La Gestión Cultural constituye una disciplina en pleno proceso de expansión, capaz de generar un liderazgo en el desarrollo de estrategias creativas para el fomento del diálogo intercultural y del desarrollo humano. En Costa Rica, las técnicas de la Gestión Cultural han sido esenciales para desarrollar las estrategias de integración social de migrantes, refugiados y nacionales, liderado por el Ministerio de Gobernación y Policía. El artículo explora la experiencia desarrollada sobre este particular en Costa Rica, y facilita la visibilización de nuevos campos de desarrollo de la disciplina para los años venideros.

Cultural Management is a discipline at the height of an expansion process, capable of becoming a leader in the development of creative strategies to foment intercultural dialogue and human development. In Costa Rica, Cultural Management techniques have been essential in the development of social integration strategies for migrants, refugees and nationals, led by the Ministry of Governance and Police. The article explores the experiences gained on this subject in Costa Rica, and facilitates making new fields of development in the discipline more visible in coming years.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Diálogo intercultural; integración social; desarrollo humano; inclusión social.

Chile; cultural management; cultural policy.

Introducción

La cultura, vista desde la perspectiva antropológica, comprende todo tipo de producción humana destinada a facilitar la comprensión del entorno y su transformación. La cultura por tanto, constituye todo acto productivo desarrollado por los seres humanos, en todos los campos y todos los tiempos.

Como producto humano que es, la cultura se desarrolla y transforma cotidianamente a través de las relaciones personales y colectivas, generándose así un sin número de interacciones diferenciadas, a diversos niveles, todas con la capacidad de generar sentidos, identidades y transformaciones sociales. Dicha diversidad de producciones simbólicas, constituye la materia prima fundamental con la cual se construyen nuestras sociedades, yuxtaponiéndose entre sí, generando consensos, disensos, cambios y continuidades.

Desde esta perspectiva, la diversidad en la producción cultural debe comprenderse como la capacidad innata que tenemos los seres humanos de crear, y su comprensión debe constituir la base del pensamiento y la acción democrática de las sociedades contemporáneas.

Por tanto, cuando hablamos de «gestionar la cultura», partimos del criterio de que nos referimos a gestionar los recursos simbólicos de un colectivo específico, con el fin de alcanzar metas concretas que faciliten el diálogo, la inclusión social y el desarrollo integral humano.

A fines de la década de los ochenta del siglo XX, el estudioso Eduard Delgado definía acertadamente que la gestión cultural da cuenta de todas aquellas estrategias que armonizan las exigencias de los proyectos creativos con las exigencias del desarrollo integral de un territorio. En América Latina, y específicamente en Costa Rica, hemos comprendido los «proyectos creativos» desde una perspectiva infinitamente decidida a la promoción de la inclusión social, como una herramienta para prevenir la pobreza, la marginalidad y la discriminación.

El presente escrito desarrolla una síntesis de la experiencia costarricense en el uso de herramientas y estrategias de gestión cultural para la promoción de la integración social de migrantes, refugiados y nacionales en comunidades social y económicamente vulnerables; brinda conocimiento de cómo dichas estrategias pueden y deben aplicarse al marco completo de accionar del Estado, y no solo en las áreas tradicionales de gestión de las políticas culturales de las artes y el patrimonio material.

Antecedentes

Costa Rica constituye un país receptor de flujos migratorios regionales desde hace más de cuarenta años. La etapa de mayor crecimiento de la inmigración sucedió a fines del siglo XX e inicios del XXI, como parte de las repercusiones de los desplazamientos en Nicaragua cau-

sado por el Huracán Mitch, así como los efectos de la contracción económica en el ámbito rural nicaragüense, el cual generó desempleo en sector agrícola de este país, generándose así movilizaciones de trabajadores rurales nicaragüenses hacia las fincas agrarias costarricenses en busca de oportunidades laborales.

Por otra parte, el recrudecimiento de la violencia social en Colombia a inicios del siglo XXI determinó también desplazamientos de ciudadanos colombianos hacia Costa Rica, muchos de ellos en calidad de refugiados, huyendo del conflicto armado.

Para el censo del año 2011, la población extranjera radicada en Costa Rica alcanzó el 9% de la población total nacional, aunque estimaciones del Banco Mundial establecen que dicho porcentaje está subdimensionado, y que más bien constituye cerca del 12% de la población nacional. Del total de extranjeros radicados en Costa Rica, el 75% de ellos son nicaragüenses, seguidos en segundo lugar por los colombianos con un 4%, y los norteamericanos igual con un 4%.

El porcentaje total de extranjeros radicados en el país del 9% representa el valor a nivel nacional; sin embargo, su distribución territorial está marcada por las condiciones sociales y económicas de vida que experimentan los extranjeros viviendo en Costa Rica. Una parte importante de la población migrante ha establecido su residencia en barrios populares, tanto urbanos como rurales, viviendo en muchas ocasiones las mismas condiciones de pobreza que los costarricenses que habitan en dichas comunidades. En tales comunidades, los extranjeros llegan a significar hasta el 40% de los residentes, tal y como sucede en barriadas populares de las comunidades de Alajuelita o en Desamparados; o en comunidades rurales tales como en Los Chiles o Upala.

Sin embargo, hasta el año 2009 no se había desarrollado en Costa Rica un estudio científico que estableciese cuál era el nivel de participación comunitaria que poseían los extranjeros en estas comunidades, y cuál era su nivel de apropiación del espacio comunal, de sus luchas y reivindicaciones. Considerando que estas comunidades experimentan graves problemas que limitan el desarrollo humano, y que requieren de la participación activa de todos los residentes para facilitar la construcción de soluciones colectivas, era necesario por tanto conocer cómo estaban interactuando migrantes y nacionales en el tejido asociativo local.

Así las cosas, en el 2009 la Dirección General de Migración y Extranjería con el apoyo del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo y de la Fundación para la Paz y la Democracia, desarrolló un estudio de línea base a profundidad del nivel de participación de los extranjeros en las Asociaciones de Desarrollo Comunitarias, y se pudo establecer con exactitud que del total de miembros de Juntas Directivas de las Asociaciones de Desarrollo comunales solo el 1% de sus miembros era extranjero, situación que se mantenía igual aún en las comunidades con alta población migrante.

Realizando trabajo de campo, se pudo además diagnosticar que los extranjeros no es que no generen liderazgo y propuestas reivindicativas en sus comunidades, lo que estaba sucediendo es que no lo estaban haciendo a través de las Asociaciones de Desarrollo Comunitarias, sino a través de otras figuras organizativas propias e informales, carentes en muchas ocasiones de legitimidad jurídica para posicionar sus agendas reivindicativas.

En Costa Rica, la Ley No. 3859 del año 1967 establece a las Asociaciones de Desarrollo como las representantes legales legítimas de las comunidades, con la capacidad de establecer sus propios proyectos de desarrollo y con capacidad de recibir fondos económicos por parte de las instituciones del Estado. Son los propios vecinos de una comunidad quienes definen libremente cuál es la extensión territorial de su vecindario, así como el tipo de proyectos que desarrollarán. Los vecinos constituyen la Asamblea General que elige por voto los cargos ejecutivos que los representan: Presidente, Vicepresidente, Tesorero, Fiscal y vocales. Los cargos se mantienen vigentes por el tiempo que establezca la Asamblea General de vecinos. Toda asociación de desarrollo debe inscribirse ante la Dirección Nacional de Desarrollo de la Comunidad (DINADECO), dando cuenta de la asamblea general llevada a cabo, con el fin de recibir las respectivas credenciales; posterior a esto, los miembros de la directiva de la asociación obtienen la representación jurídica de la comunidad, con capacidad de obtener fondos públicos para el desarrollo de sus proyectos sociales. Costa Rica destina anualmente cerca de once mil millones de colones específicamente para el cofinanciamiento de proyectos sociales liderados por asociaciones de desarrollo, lo cual en dólares americanos asciende a la suma de poco más de veinte millones de dólares anuales.

Para las autoridades gubernamentales en aquel momento resultó importante trabajar desde el marco de las asociaciones de desarrollo, en el ámbito de comunidades en vulnerabilidad social y con altos porcentajes de residentes extranjeros, para promover la inclusión social del migrante al tejido asociativo local, fomentar el respeto a la diversidad, y la expansión de la participación social diversa en las comunidades. Se partía del concepto que, si en una comunidad hasta el 40% de los residentes era migrante, no se justificaba la ausencia de estos en las asambleas de vecinos o en las Juntas Directivas de las Asociaciones de sus propias comunidades. La situación era propicia para diseñar una estrategia de inclusión social, que facilitase el diálogo y la participación intercultural, destinada a promover el desarrollo integral e inclusivo de las comunidades.

El estudio inicial de la situación nos llevó a establecer que el bajo nivel de participación oficial de los extranjeros en las Asociaciones de Desarrollo se debía a una serie de factores multi-causales.

En primer lugar, hasta el año 2005 el reglamento de la Ley No. 3859 tenía como requisito la nacionalidad costarricense para formar parte de una Junta Directiva en una Asociación de Desarrollo Comunal, elemento que fue declarado inconstitucional por la Sala Constitucional, a partir de una querella presentada por una ciudadana colombiana, a quien DINADECO se

negó entregarle sus credenciales como miembro de una Junta Directiva por ser extranjera. Posterior al fallo de la Sala Constitucional, desde el año 2005, tanto extranjeros como nacionales gozan de iguales condiciones y responsabilidades para formar parte de Asambleas de vecinos, y de optar por puestos de elección en las Juntas Directivas. No obstante lo anterior, se pudo constatar que el cambio en la normativa sigue siendo desconocido por una gran mayoría de migrantes y nacionales, quienes aún creen que la limitación para la participación de los migrantes se mantiene.

En segundo lugar, el análisis de las estructuras de liderazgo de las Asociaciones de Desarrollo dejó claro cómo generalmente quienes acceden a puestos directivos son aquellas personas que traen consigo una herencia familiar y comunal de participación local, razón por la cual los extranjeros siendo vecinos nuevos resulta más difícil acceder a esta participación, dado que tienen que enfrentarse a organizaciones locales muchas veces de carácter corporativistas y caudillistas, heredada la tradición de generación en generación, y limitando muchas veces la inclusión de nuevos liderazgos.

En tercer lugar, se pudo constatar que los migrantes no solo eran conscientes del rechazo que percibían para su participación en las asociaciones de desarrollo por parte de las dirigencias locales, sino que además seguían fuertemente identificados con sus comunidades de origen, con sus familias a la distancia, siendo estas razones que limitaban su interés en participar en dichas organizaciones. Por otra parte, para los migrantes que poseían un estatus migratorio irregular, la participación comunitaria resultaba muy poco probable dadas las constricciones sociales y legales que tal irregularidad genera en la persona migrante.

En virtud de todos estos elementos, desde la Dirección General de Migración y Extranjería (DGME), en conjunto con la Dirección de Desarrollo de la Comunidad (DINADECO), se propuso desarrollar una estrategia de promoción de la participación intercultural conjunta de migrantes y nacionales en el terreno comunal. Se debía por un lado promover la regularidad migratoria de los migrantes, su documentación, dado que este es un elemento fundamental para facilitar el acceso a derechos integrales; por otra parte, se debía establecer un mecanismo de trabajo con las asociaciones de desarrollo que apuntase al reconocimiento social de la diversidad en el marco de las comunidades, como elemento integrador de dichas diversidades, capaz de fomentar la inclusión de los migrantes al tejido asociativo local.

Se sabía de antemano que el fomento del diálogo intercultural conllevaba trabajar desde el ámbito de lo simbólico, combatiendo prejuicios y estereotipos, y que se requería de mecanismos de inclusión novedosos, atrayentes, que generasen interés por parte de las comunidades. Desde esta perspectiva, el uso del juego y la diversión, como elemento formador, resultó como una opción deseable, máxime cuando nos referimos a comunidades que cuentan con pocas o ningunas opciones para el fomento de actividades recreativas.

Hablábamos por tanto de establecer una estrategia de fomento de la inclusión social del migrante en las comunidades, utilizando para tales efectos una metodología lúdica, que tomase como base de referencia a las asociaciones de desarrollo, pero que irradiase hacia la comunidad como un todo, es aquí donde la Gestión Cultural resultó ser una opción de intervención social óptima, dado que provee conocimientos para incentivar la participación, la democratización de la cultura, la expansión de la creatividad y la generación, circulación, consumo y acceso a los productos culturales locales.

Gestión Cultural, integración e inclusión social

El desarrollo de propuestas destinadas a la promoción de la participación conjunta de migrantes y costarricenses nació como parte de una estrategia nacional de fomento de la integración social de las poblaciones migrantes, liderado por la Dirección General de Migración y Extranjería. Se partía del concepto de que la integración hace referencia al proceso social dinámico de ajustes y adaptación mutua entre inmigrantes y costarricenses, orientado a la búsqueda del bien común. Por tanto, la integración solo tiene sentido si se plantea como un proceso bidireccional, el cual engloba tanto a los migrantes como a los nacionales. Se partía del principio de que todo tipo de estrategia encaminada al fomento de la integración debe ejecutarse desde el terreno de lo local, directamente con las personas, gobiernos locales y las organizaciones de base de participación vecinal.

Armar una propuesta de intervención social, dirigida a la promoción de la participación comunitaria intercultural, en comunidades culturalmente diversas y en desventaja socioeconómica, utilizando técnicas de la gestión cultural, sin duda, constituyó todo un reto. Un reto en primer lugar pues hablamos de una estrategia salida desde el Ministerio de Gobernación y Policía, y no precisamente de un Ministerio de Cultura. Se tuvo primero que posicionar a nivel institucional la validez de la gestión cultural como herramienta para facilitar el diálogo intercultural, así como del valor del juego y la diversión en el proceso de la construcción de los valores colectivos.

Se desarrollaron dos estrategias concretas de intervención social. Por un lado el Programa Rutas de Integración, y por el otro el Programa Entre Vecinos.

El Programa de Rutas de Integración consistió en la preparación y validación inicial de un set de juegos pedagógicos de mesa, mediante los cuales los participantes aprenden jugando los requisitos para la documentación migratoria, acceso a becas de estudio para primaria y secundaria, acceso a los servicios de salud, acceso a los servicios de justicia y conocimiento sobre los derechos laborales fundamentales tutelados por el Estado. Este set de juegos se acompaña de un programa de formación para líderes comunitarios, funcionarios municipales, líderes de congregaciones religiosas y dirigentes de organizaciones civiles; quienes utilizan el material para ferias de información, eventos comunitarios y demás actividades. Los juegos fueron elaborados utilizando figuras iconográficas, facilitando la interpretación de los requi-

sitos para acceder a los servicios públicos, y utilizando en lo mínimo posible las palabras. Los juegos fueron pensados para que las personas, independientemente de su nivel de habilidades para la lecto-escritura, pueda jugar y aprender.



El Programa de Rutas de Integración resultó muy exitoso para trabajar en comunidades rurales, donde existe una alta presencia de trabajadores migrantes temporales agrícolas, quienes poseen grandes limitaciones para la lectura. El uso del juego y de recursos visuales para el aprendizaje resultó una estrategia que facilitó la participación de estos trabajadores en el marco de las ferias de información rurales, fomentándose de esta manera su regularización migratoria, así como el acceso a los servicios públicos de educación, salud, justicia y defensa de derechos laborales.



Por otra parte, el Programa Entre Vecinos se enfocó en la promoción de la participación comunitaria intercultural, para ser desarrollado en las comunidades con los porcentajes más altos de población extranjera, comunidades además en situación de desventaja social.

La propuesta de Entre Vecinos partía de la premisa teórico-metodológica de reconocer en el ámbito de las comunidades la existencia de las diversas identidades presentes en la vecindad, y de cómo éstas se conforman a su vez de la unión de todas las vivencias y memorias de las personas que habitan en la comunidad; dichas identidades se constituyen a su vez en el potencial que cada comunidad tiene para movilizar recursos, ponerlos al servicio de su bienestar, para la ampliación de sus derechos, y el logro de una mejor calidad de vida para todos los habitantes. Las identidades existen, forman parte y transforman a las comunidades, mas eso no significa que sus habitantes las reconozcan necesariamente como tal, o que inclusive las visibilicen como un patrimonio local capaz de promover el desarrollo integral de la comunidad. Para llegar a ese punto, se debía necesariamente trabajar en los territorios.



La propuesta de intervención de Entre Vecinos se basó en el empoderamiento de las estructuras organizativas de las Asociaciones de Desarrollo Comunitarias. Se procedió a utilizar técnicas de la metodología lúdico-participativa como forma de transformar a los líderes comunitarios en los actores fundamentales de la intervención, aprendiendo haciendo, y divirtiéndose con los miembros de la comunidad.

Se desarrolló una propuesta inicial de intervención, la cual fue primeramente validada en 15 comunidades urbanas, la experiencia de gestión fue sistematizada, y nuevamente reformulada con el fin de producir un *Manual de Facilitación para la Participación Comunitaria Intercultural*, el cual actualmente constituye un Programa permanente de la Dirección General de Migración y Extranjería, y que se aplica a lo largo y ancho de todo el país.

El uso de la metodología lúdico-participativa, basada en la creatividad, el juego y la diversión, constituyó una herramienta que facilitó distanciar las diferencias entre los participantes, acercar a padres y madres con sus hijos e hijas, independientemente del origen nacional de los veci-

nos. Esta metodología social de aprendizaje invita a los vecinos a involucrarse en las estrategias predefinidas de diálogo y convivencia social, se facilita la resolución de problemas colectivos de forma creativa y colaborativa, de forma relajada y horizontal. Utilizando juegos, símiles y metáforas, los vecinos son invitados a redescubrir su comunidad, a visibilizar su diversidad, y a aprovechar dicha diversidad para promover el pensamiento creativo y colectivo, para levantar propuestas que sean llevadas a la práctica. La estrategia de intervención del Programa de Entre Vecinos se subdividió en ocho apartados formativos, los cuales fueron los siguientes:

1. Convocatoria: A partir de la diversidad de residentes que habitan en la comunidad (jóvenes, adultos, grupos étnicos, migrantes, etc.), se autodescubren con los miembros de la Asociación de Desarrollo las diversas necesidades que tiene cada grupo (étnico, migrantes, jóvenes, niños, etc. Lo anterior con el fin de establecer los parámetros de la diversidad social y cultural de la comunidad, y reconocer sus necesidades particulares.
2. Diagnóstico: Establecido el abanico de la diversidad local, se realiza un diagnóstico participativo para establecer cuáles son los elementos distintivos que hacen de la comunidad única y que le da identidad particular. Se visualizan sus potencialidades, así como se reconocen los temas y los espacios que generan interés, gusto o preocupación por parte del colectivo diverso. El diagnóstico es validado con la comunidad, y de allí se escogen los primeros temas de acción reivindicativa, mediante los cuales el colectivo diverso de residentes se sienta reflejado.
3. Aprender haciendo: Mediante actividades formativas lúdicas se establecen de forma clara los temas reivindicativos que convocan al colectivo, se establecen de forma participativa los medios a través de los cuales se guiará la acción comunitaria para obtener los fines deseados.
4. Posibilidades comunitarias: Se hace un esfuerzo colectivo por orientar los temas reivindicativos de la comunidad a través del potencial, los recursos y el patrimonio con el cual se cuenta. Se visualiza la diversidad como un elemento potenciador del diálogo y de la participación social.
5. Cosas por organizar: Se establece con claridad los medios, las estrategias que se seguirán para obtener las metas establecidas colectivamente, usando estrategias creativas que apelen al interés de la comunidad.
6. Lo que vamos a hacer: Se finiquita la acción y los medios que se realizarán, y se validan con el colectivo de actores, siempre tomando en cuenta la necesidad de garantizar la participación diversa de los diversos actores de la comunidad.
7. Casi listos: Se realiza un repaso final de las actividades a realizar, así como de cada uno de los responsables. Se ejecuta la actividad.

8. ¿Cómo nos fue y qué aprendimos?: Posterior a la actividad, el colectivo realiza una sistematización de las lecciones aprendidas, reflexiona sobre la experiencia, y establece áreas de mejora para próximas actividades.

Las propuestas reivindicativas son seleccionadas libremente por el colectivo, y la metodología del Programa Entre Vecinos facilita que desde un marco de promoción de la diversidad se logren establecer metas comunes de acción comunitaria a favor del desarrollo integral comunal. El eje fundamental del Programa es promover la participación comunitaria intercultural, para lo cual se apropia del concepto de las identidades locales, la cual a su vez facilita el descubrimiento y apropiación de capacidades comunitarias, que prepara para el reconocimiento a su vez del uso de herramientas propias de la comunidad destinadas a identificar, reconocer, priorizar y promover la satisfacción de necesidades comunitarias.

El Programa desarrolla un set de capacitaciones para los líderes locales de Asociaciones de Desarrollo, para que ellos mismos con la asesoría de los representantes ministeriales, se encarguen directamente de ejecutar la metodología. Incluye además acompañamiento y seguimiento a lo largo del proceso de organización comunitaria.

Los ejemplos anteriores dejan claro cómo las técnicas de acción de la Gestión Cultural efectivamente se pueden aplicar a contextos novedosos, capaces de promover el diálogo intercultural y combatir contra la exclusión social y la discriminación. La Gestión Cultural está llamada a hacer un aporte en los diversos ambientes de la realidad social humana, y no debe inscribirse solamente al ámbito de la gestión de las artes.

La exposición de los casos anteriores establece con claridad que mediante la Gestión Cultural se puede efectivamente gestionar de forma positiva el patrimonio inmaterial de una comunidad, a favor del desarrollo local inclusivo; dicho patrimonio inmaterial está compuesto por las memorias, las vidas y las historias de los miembros de una comunidad, las cuales todas en su conjunto hacen la memoria, la vida y la historia de la comunidad en sí misma.

Reflexiones finales

La Gestión Cultural constituye una disciplina en pleno proceso de expansión, la cual cada vez más es utilizada en los diversos contextos de la actividad humana en los cuales se requiere de la mediación sociocultural mediante el uso y fomento de la creatividad.

Los programas de fomento de la integración de migrantes y nacionales en Costa Rica, liderados por el Ministerio de Gobernación y Policía, representan un ejemplo interesante de cómo la visión y las técnicas de trabajo de la Gestión Cultural se pueden aplicar a contextos novedosos, los cuales reclaman el interés de diversos sectores interesados por el uso de la creatividad y la diversión como herramientas para promover el diálogo social y el desarrollo humano.

Para los años venideros, resultará importante el impulso que los gestores culturales den a la disciplina, para aplicarla a contextos cada vez más novedosos, y reclamando así su legitimidad y vigencia ante los demás actores sociales e institucionales.

BIBLIOGRAFÍA

DELGADO, E. (1988). «La Gestión Cultural en los 90». *Revista Educar*, nº 13.

Dirección General de Migración y Extranjería & Dirección Nacional de Desarrollo de la Comunidad (2012). *Entre vecinos: Guía de facilitación para la participación comunitaria intercultural*. San José de Costa Rica: Editorial Master Litho.

Dirección General de Migración y Extranjería (2012). *Informe Nacional de Migración e Integración año 2011*. San José de Costa Rica: Editorial El Domo.

Dirección General de Migración y Extranjería (2013). *Informe Nacional de Migración e Integración año 2012*. San José de Costa Rica: Editorial El Domo.

GUATEMALA: «LA CULTURA, MOTOR DE SU DESARROLLO INTEGRAL»

Max Araujo

AUTOR/AUTHOR:

Max Araujo

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Escritor y Promotor Cultural

TÍTULO/TITLE:

Guatemala: «La cultura, motor de su desarrollo integral»

Guatemala: «Culture, the driving force of its integral development»

CORREO-E/E-MAIL:

maxaraujo1951@hotmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

El autor presenta una reflexión a propósito de la situación que vive en Guatemala el sector cultural. La gran diversidad y calidad del patrimonio guatemalteco no encuentran, en su opinión, los apoyos necesarios por parte de las administraciones públicas y los organismos privados que gestionan la cultura en este país centroamericano.

The author presents a reflexion of the situation faced by the cultural sector in Guatemala. The wide diversity and quality of Guatemalan heritage does not encounter, in his opinion, the necessary support on the part of the public administration and the private bodies that manage culture in the Central American country.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Guatemala; cultura; desarrollo.

Guatemala; culture; development.

En un territorio de 108. 887.000 kilómetros cuadrados, nació, y se desarrolló parte de una cultura milenaria, hoy conocida como Maya, que fue conquistada y colonizada por España a partir del siglo XVI. Hoy, este territorio se llama Guatemala, país que se encuentra en una posición geográfica envidiable, en la región conocida como Centroamérica. Cuenta con valiosos patrimonios, entre ellos, el humano, el natural y el cultural. Esa diversidad se considera como una de sus principales riquezas. El capital humano está constituido por casi catorce millones de personas que pertenecen a uno u otro de los cuatro pueblos que forman el país y a una de sus veinticinco etnias legalmente reconocidas. La mayoría de estas personas es menor de 35 años. El capital natural se manifiesta en una rica flora y fauna, abundante y diversa, con una geografía irregular que genera distintos climas y con ellos diversos ecosistemas. Se considera a Guatemala como a uno de los quince países mega diversos del mundo. El capital cultural se manifiesta en un extenso patrimonio material e inmaterial. El primero representado por construcciones y objetos de los tres grandes periodos de su historia: Prehispánico (antes de la colonización española), Colonial (1520-1821) y Republicano (1821 hasta nuestros días). Sobresalen lugares como Tikal, Quirigua y La Antigua Guatemala, que fueron declarados en 1979 por la Unesco como patrimonio de la humanidad, así como una variedad de estelas y de objetos que se encuentran muchos de ellas en museos nacionales y del mundo. El segundo por sus expresiones artísticas, de las que tenemos reconocidos exponentes, entre ellos Miguel Ángel Asturias, Augusto Monterroso, Luis Cardoza y Aragón, Carlos Mérida, Ricardo Arjona, (cada uno en sus respectivas áreas) entre un listado extenso, y por las expresiones culturales tradicionales y conocimientos ancestrales. Sus artesanías son muy valoradas, entre ellas sus trajes de múltiples colores. Su Semana Santa es un acontecimiento de fama mundial.

La afirmación de que Guatemala es multicultural, multiétnica y multilingüe se sustenta en que cada uno de los cuatro pueblos del país cuenta con expresiones culturales propias y con cosmovisiones que le dan su respectiva identidad. Multiétnica por las veinticinco etnias que la componen: veintidós de origen maya, una garífuna, una xinca y una mestiza o ladina. Multilingüe por los veinticinco idiomas que se hablan en el territorio nacional y que coinciden con la diversidad étnica, aunque es el español la lengua común.

Según estudios realizados la cultura en Guatemala le aporta a su PIB un porcentaje que se cuantifica por lo que generan sus industrias y empresas culturales y creativas, legalmente inscritas, según un estudio patrocinado por el BID en el año 2006, en un 7.2 por ciento, sin embargo a esta estimación se le debe agregar lo que aportan las actividades y empresas de la economía informal o sombra, ligada a expresiones culturales tradicionales, fiestas patronales, ciclos culturales como la cuaresma y la navidad o de sus artesanías, entre otras, más lo que genera el llamado turismo cultural con sus empresas conexas de transporte, alojamiento, alimentación y de diversión, por lo que probablemente se pueda indicar que la cultura genera un porcentaje mayor. Sin embargo la cultura como motor del desarrollo es más que su lado económico ya que genera identidad y autoestima individual y colectiva, así como cohesión social e inclusión, tanto en las personas como en los grupos que pertenecen a cada

uno de los pueblos y etnias, en lo regional y local. Sin embargo el país tiene uno de los índices de desarrollo humano más bajos del planeta, en el que, según datos de distintas fuentes, casi el sesenta por ciento de su población vive en pobreza y de estos un diecisiete por ciento en extrema pobreza, en su mayoría indígenas, aunque a partir de la segunda mitad del siglo XX, por una serie de razones, entre ellas la llamada Revolución de 1944 que generó, en un periodo de diez años, procesos sociales irreversibles en el país, que la situación de exclusión de los pueblos indígenas comenzó a cambiar de manera favorable, siendo que por primera vez se consideró a todos los habitantes con iguales derechos y obligaciones, al menos en teoría. También por los Acuerdos de Paz que en 1996 pusieron fin a un conflicto armado de treinta y seis años, y por los avances a nivel internacional en el reconocimiento de los derechos culturales, políticos, económicos y sociales de todos los pueblos del mundo. Es por ello que entre las disposiciones de la Constitución vigente, que es la norma suprema del país, se encuentran las relacionadas con la identidad cultural; de ahí que en el artículo 58 de la misma se consigna que «se reconoce el derecho de la persona y de las comunidades a su identidad cultural de acuerdo con sus valores, su lengua y sus costumbres». Guatemala, como dijimos antes, es un país multicultural, multilingüe y multiétnico, por lo que la afirmación contenida en el artículo 58 es fundamental, ya que en el artículo 66 de dicha norma se dice que «Guatemala está formada por diversos grupos étnicos entre los que figuran los grupos indígenas de ascendencia maya. El Estado reconoce, respeta y promueve sus formas de vida, costumbres, tradiciones y formas de organización social, el uso del traje indígena en hombres y mujeres, idiomas y dialectos». A la normativa interna se suman las ratificaciones que se ha hecho de importantes Convenciones, como la de los Derechos Humanos de 1948 que establece que entre estos se encuentran los derechos culturales, aunque algunos estudiosos señalan que los mismos no se mencionan expresamente en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, y que solo se reconocieron con el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos de 1996 y en la Declaración de las Naciones Unidas Sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, en septiembre de 2007. Es importante señalar que para la emisión de la normativa internacional ha habido todo un proceso de diálogo y de consenso que se ha materializado en declaraciones, documentos y convenciones, siendo que en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de México en 1982 se discutió sobre la identidad cultural, del derecho a ser diferente y del respeto mutuo de una cultura por otra, incluida las de las minorías. En esa misma reunión se adopta una definición de cultura, asumida por Guatemala, que incluye las expresiones espirituales, materiales, intelectuales y emocionales distintivas de una sociedad o de un grupo social. Incluye no solo las artes sino también las formas de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. A esta declaración se suma la de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo de Estocolmo de 1998, en la que se establecieron pautas de acción, como la de promover el conocimiento y la comprensión de la diversidad cultural y lingüística y la de alentar el compromiso de los medios masivos de comunicación con la promoción de las culturas y lenguas locales, regionales y nacionales (comprendidas las lenguas en peligro), la exploración y la promoción de la diversidad de las tradiciones culturales y las de las entidades culturales, nacionales e indígenas, garantizando su indepen-

dencia de opinión. Es importante destacar que la UNESCO como organismo de las Naciones Unidas, encargado de todo lo relacionado con cultura, tiene una agenda de desarrollo sobre la importancia de las culturas que se inició en la década de los años cincuenta del siglo veinte que se puede resumir por años. Como fundamentales en ese proceso de reconocimientos, a nivel mundial, se consideran la Convención de la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial y la Convención Sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, emitidas respectivamente en el 2003 y 2005. Otros dos instrumentos importantes para Guatemala, de carácter regional, que tienen un carácter integracionista son la Carta Cultural Iberoamericana emitida en Montevideo (Uruguay) en una cumbre de Presidentes y Jefes de Estado de 2006, y la Política Cultural de Integración Centroamericana, aprobada el 16 de diciembre de 2011 por los Presidentes de Centroamérica, en una reunión del CECC/ SICA (Sistema de Integración Centroamericana) que se realizó en El Salvador. Estos dos instrumentos pretenden, entre otros objetivos, apoyar el desarrollo cultural dentro del reconocimiento de la diversidad cultural y el reconocimiento y aplicación de los derechos culturales de las personas y pueblos que viven en la región iberoamericana y centroamericana. Una de las recomendaciones del último instrumento es que los países se comprometen a partir de la emisión del instrumento hasta el año 2030 a elevar el aporte al sector cultura a por lo menos el tres por ciento de sus presupuestos de egresos. Para Guatemala en este momento dicho aporte es de 0.60 por ciento y de ahí las grandes carencias presupuestarias que el Ministerio de Cultura tiene para cumplir con sus objetivos,

Para el caso específico de Guatemala es importante que mencionemos que como consecuencia de la creación de las Políticas Nacionales de Cultura, que se dio por medio de un proceso participativo de casi seiscientas personas, de diversos sectores y organizaciones, (políticas que hasta hace poco tenían como política rectora «Cultura de Paz y Desarrollo Humano Sostenible» y que después de un proceso de actualización y revisión, llevado a cabo en el 2013, cambió a «Culturas Nacionales y Desarrollo Integral») se elaboró un Plan Nacional de Desarrollo Cultural, cuyo título es *La Cultura como Motor del Desarrollo*, en el que se indica expresamente que «la persona, sujeto y objeto del desarrollo, es la protagonista única de la cultura». Dicho plan contiene una propuesta de desarrollo humano sostenible para Guatemala desde la óptica de la cultura, en la que el Ministerio de Cultura y Deportes es el articulador, con un ideario y una visión de gestor del desarrollo cultural. Dentro de su marco conceptual, como pilares de la propuesta, se establecen: a) La diversidad cultural como fuente de riqueza social. b) Un desarrollo social sostenible. c) Un desarrollo integral sostenible. d) Una interculturalidad con equidad. e) Una efectiva descentralización y desconcentración. f) El fortalecimiento del poder local con gobernabilidad y legitimidad. g) La participación ciudadana. h) La construcción de redes. i) La construcción de ciudadanías. j) El tejido social como instrumento de desarrollo. En la metodología propuesta se explica cómo se debe abordar la dimensión cultural, sus escenarios de aplicación (intrainstitucional, interinstitucional, sociedad y nación, e internacional). En el plan se desarrollan los ámbitos jurídicos, de ciudadanía, del estado, del pensamiento, del patrimonio, del tiempo libre, de la comunicación y de la economía.

Siendo fundamental el rol del Ministerio de Cultura y Deportes para el desarrollo cultural de Guatemala es importante que se conozca que nació a la vida jurídica durante el Gobierno de facto del General Humberto Mejía Víctores, mediante el Decreto Ley 25-86, de fecha diez de enero de 1986, que contenía una ley para el Organismo Ejecutivo. Sin embargo en 1997, durante el gobierno de Álvaro Arzú, se emitió una nueva Ley del Organismo Ejecutivo en la que se establecieron las funciones actuales del Ministerio de Cultura y Deportes, que se completó para la segunda área (la de Deportes), en ese mismo año, cuando se publicó el Decreto número 76-97 del Congreso de la República, *Ley Nacional para el Desarrollo de la Cultura Física y del Deporte*, con el que se adscribió al Viceministerio del Deporte como parte del Ministerio de Cultura. Es importante aclarar que según la Ley Nacional para el Desarrollo de la Cultura Física y el Deporte, al Ministerio de Cultura y Deportes le corresponde atender el deporte recreativo y áreas relacionadas con la recreación, ya que el deporte federado está a cargo de la Confederación Deportiva Autónoma, el deporte olímpico al Comité Olímpico y el deporte escolar a la Dirección de Educación Física del Ministerio de Educación. El aporte del Estado para el Deporte contenido en la Constitución de la República se distribuye entre estas dependencias, siendo que al Viceministerio del Deporte y la Recreación le corresponde el veinticinco por ciento de dicho aporte. Esta situación ha generado un problema serio, ya que mientras el área del Deporte, tiene un aporte que es constitucional, que se incrementa cada año, conforme aumenta el presupuesto general de la nación, el área de Cultura recibe un aumento mínimo, sujeto a criterio de los técnicos del Ministerio de Finanzas y de los diputados del Congreso de la República, lo que hace que cada año sea más difícil cumplir con sus objetivos, sobre todo que cada vez son más las necesidades y responsabilidades en la salvaguardia del patrimonio cultural, tanto material como inmaterial.

Debe destacarse también que para hacer efectivo el trabajo que el Estado de Guatemala desarrolla, en el área gubernamental, con relación a su cultura existen entidades descentralizadas que dependen del presupuesto del Ministerio de Cultura y Deportes como el Aporte para la Descentralización Cultural (ADESCA) y el Consejo de Protección de La Antigua Guatemala, y otras, que sin ser descentralizadas, trabajan bajo la coordinación del Ministerio de Cultura y Deportes como el Consejo Nacional del Libro (CONALIBRO) y el Comité Nacional Memoria del Mundo para la preservación de acervos documentales. Existen además entidades del estado que cuentan con presupuesto propio como el Fondo de Desarrollo Indígena (FODIGUA) y la Academia de Lenguas Mayas, cuyo trabajo es importante para la salvaguardia de parte del patrimonio cultural inmaterial. Es importante también que se conozca que organizaciones de la sociedad civil, como la Academia de Geografía e Historia, reciben aportes anuales en dinero por parte del Ministerio de Cultura y Deportes, del que entre otros asuntos que merecen ser conocidos, como parte de su trabajo, se encuentran la red de museos y centros culturales que tiene a su cargo, los otorgamientos anuales de los premios y de las órdenes instituidas, los sitios arqueológicos que administra, su participación constante en los organismos regionales de cultura como la UNESCO, CERLALC, CEEC, OEI, Secretaría General Iberoamericana, la red de escuelas nacionales de arte y de escuelas co-

munitarias, la declaratoria constante de patrimonios culturales de la nación, la participación y apoyos para la realización de festivales como el ICARO para la industria del cine y videos, FILGUA para la difusión del libro, CILCA que es un congreso de literatura centroamericana, y la realización anual del Simposio de Arqueología Guatemalteca.

Entre algunos de los logros que se han tenido durante la historia del Ministerio se encuentran los procesos de interculturalidad y de multiculturalidad que se vienen desarrollando, para el conocimiento y respeto mutuo de las culturas de los cuatro pueblos que forman Guatemala, es por ello que se organizan y se apoyan conferencias, capacitaciones, proyectos, programas, eventos y ferias sobre el tema. Se apoya también la creación de asociaciones de desarrollo cultural y de desarrollo social, entre ellas las integradas por personas de los pueblos indígenas. Esto se hace de manera gratuita, dentro de un programa específico del Ministerio, ya que los notarios que autorizan las escrituras trabajan en el Ministerio o dan asesoría al mismo. Desarrolla actualmente, además, procesos como los de la construcción del Sistema de Información Cultural (SIC), en la elaboración de una nueva y eficaz política cultural exterior (Diplomacia Cultural), en la creación de la Cuenta Satélite de Cultura en el Sistemas de Cuentas Nacionales del Banco de Guatemala.

Otro dato para la gestión cultural, importante, es el trabajo que las municipalidades realizan por medio de sus dependencias respectivas, que cada vez va de menos a más, principalmente porque el código municipal les permite trabajar por la cultura, pero también existen programas como los del Ministerio de Educación al mantener por muchos años la Escuela de Formación Musical Manuel de Jesús Alvarado, y su programa «Pentagrama», con el que se preparan alumnos en las áreas de música y se integran grupos musicales, coros y orquestas en los centros educativos, así como la emisión de los Acuerdos Número 178-2009 con el que incorpora al Currículo Nacional Base de los tres grados de educación básica la enseñanza de la música, de teatro, de danza, de expresión corporal y de artes plásticas, y el Acuerdo 379-2009 en el que se incorpora al bachillerato en ciencias y letras con orientación técnica el curso de Expresión Artística. En el caso de la literatura esta es una materia tradicional en el sistema educativo. En el sector privado se deben destacar muchas instituciones, creadas bajo distintas modalidades jurídicas como las Fundaciones Paiz, Granai y Townson Continental, el Sitio, Casa Mima, Música y Juventud y de otras dedicadas a la música que han creado una red de grupos musicales o como los de los centros culturales con el apoyo de INTERVIDA que se han creado en el sur occidente del país. El número de instituciones de la sociedad civil es extenso. Algunas de ellas son de carácter lucrativo, como es el caso de las escuelas privadas de arte. Otras instituciones no persiguen fines de lucro como AGACINE, AGADANZA, Caja Lúdica o la Universidad Popular. Otras trabajan casi en forma anónima, es el caso de los colectivo de artistas como Artesanas, o la escuela para niños pintores Frida Kahlo. Se debe consignar en cuanto a la gestión cultural en Guatemala en forma muy especial, el trabajo de los institutos binacionales como el Centro Cultural de España, el IGA (Estados Unidos), el Centro Luis Cardoza y Aragón de la Embajada de México, el Instituto Italiano de Cultura, la Alianza Francesa, que reciben aportes económicos y/o técnicos de los gobier-

nos de los que dependen. Una labor que debe mencionarse es el de Casas de la Cultura disseminadas por casi todos los municipios del país, así como el trabajo de formación y de centros culturales y de investigación en arte que tienen las universidades del país. Destacan en este esfuerzo la Universidad de San Carlos, la Universidad Rafael Landívar, la Universidad Francisco Marroquín, la Universidad del Valle de Guatemala y la Universidad Mariano Gálvez. La primera, o sea la Universidad de San Carlos, tiene en su estructura administrativa a la Dirección General de Investigación de la que dependen el Instituto de estudios interétnicos y el Centro de Estudios Folkóricos (CEFOL), que contiene el mejor acervo documental del patrimonio intangible de Guatemala. Tiene además dicha universidad la Dirección de Extensión Universitaria que tiene a su cargo museos, grupos de arte, una radio cultural, una cinemateca y una televisora.

En el caso específico del Gobierno debe destacarse su participación en la creación de las organizaciones de la sociedad civil dedicadas a la cultura está en el otorgamiento de su personalidad jurídica y en el cumplimiento de los beneficios fiscales que otorgan las leyes del Impuesto Sobre la Renta y del IVA, así como el apoyo económico a artistas en lo individual u organizados o para ferias, festivales, eventos, proyectos o programas que dan entidades como ADESCA o el propio Ministerio de Cultura y Deportes a través de las partidas específicas que para ese fin se encuentran en su presupuesto anual de egresos. En el caso de ADESCA, esta entidad ha generado un movimiento cultural y artístico a nivel nacional, un ejemplo de ello son las orquestas, grupos musicales y de marimba, que se encuentran en distintos lugares del país, algunos de ellos muy lejanos y de difícil acceso. Sin embargo a pesar de lo expuesto anteriormente existen muchas carencias y deficiencias en el apoyo a la cultura en Guatemala y en la salvaguardia de patrimonio cultural, es mucho menos lo que se hace que lo que se tendría que hacer, tomando en cuenta además la rica, abundante y variada legislación nacional e internacional para la cultura, con la que se cuenta, y el también rico, abundante y variado patrimonio cultural que se tiene.

Como conclusión de este trabajo es importante mencionar que para mejorar la gestión cultural en Guatemala y para hacer efectivo que la cultura es un motor del desarrollo integral, crear las dependencias del estado que sean necesarias, emitir o modificar nuevas leyes, acuerdos gubernativos y acuerdos ministeriales. Entre las leyes es imperativo crear las siguientes: de Educación Artística Nacional, de Desarrollo Artístico, de Dignificación de los Artistas, del Sistema Nacional de Archivos, de Promoción y Fortalecimiento de las Casas de la Cultura, de Fomento de la Industria Cinematográfica Nacional y Audiovisual, de Salvaguarda de las Expresiones Culturales Tradicionales, así como la modificación de la Ley de Creación del Instituto de Previsión del Artista (IPSAÇ), de Espectáculos Públicos, de la Ley del Fomento del Libro, de la Ley del Servicio Civil en lo que se refiere a las personas que trabajan con el estado en calidad de artistas y de la que faculta al Presidente de la República para otorgar pensiones vitalicias, para que estas sean decorosas y que respondan a las necesidades de los beneficiados. En lo que se refiere a nuevos Acuerdos Gubernativos se sugiere la creación de fondos específicos (cine, danza, casas de la cultura, para FILGUA, para las artes escéni-

cas, para el Festival ICARO), y otros para la Aprobación de la Política de Museos, de la Política del Patrimonio Documental y de la Política para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial. En cuanto a Acuerdos Ministeriales se sugiere la creación de varios, entre ellos, el de la modificación del Acuerdo de Creación del Fondo Nacional Para el Desarrollo de las Artes en el que se establezca una cantidad anual que le será asignada para su funcionamiento, el de Aprobación de la Política Artística elaborada por una consultoría contratada por el Componente de Desarrollo Cultural y Pluralismo (que terminó a fines del 2007); el de establecimiento de una cantidad de dinero para las personas a quienes se les otorga un premio o una orden; el de mantener un inventario actualizado de los artistas nacionales y de artistas guatemaltecos o de extranjeros residentes en el país; el de creación del programa de apoyo a la creación de asociaciones de artistas. Otro aspecto que debe tomarse en cuenta es, como ya se indicó con anterioridad, que se debe asignar un mejor presupuesto para la cultura, así como incidir en las universidades para la creación de carreras que tengan como fin la gestión y la administración cultural.

Como se ve en el panorama presentado, en Guatemala se tiene un gran reto para cambiar el modelo neocolonial y monocultural que todavía existe, herencia de la colonia española, y para salir de los problemas ancestrales como el racismo, la exclusión, la pobreza y la extrema pobreza, y los contemporáneos como la violencia, la corrupción, el narcocrimen y el crimen organizado, y en ese sentido la gestión cultural juega un papel determinante porque la cultura debe ser un motor del desarrollo integral.

POLÍTICA Y CULTURA EN MEDELLÍN «MODELO PARA DES-ARMAR»

Octavio Arbeláez Tobón

AUTOR/AUTHOR:

Octavio Arbeláez Tobón

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Abogado y Gestor Cultural

TÍTULO/TITLE:

Política y cultura en Medellín «modelo para des-armar»

Politics and Culture in Medellín: «Model for dis-arming»

CORREO-E/E-MAIL:

octavioarbelaez@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

Las páginas que componen este artículo contienen un recorrido por el devenir vital de Medellín en los últimos veinte años, incidiendo en cómo la ciudad ha pasado del miedo impuesto por la realidad económica del narcotráfico a un resurgir en el que la cultura ha jugado y sigue jugando, un papel central.

The pages that make up this article contain a journey through the vital transformation of Medellín over the last twenty years, stressing how the city has moved on from the fear imposed by the reality of a drug trafficking economy to the resurgence in which culture has played, and continues to play, a central role.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Medellín; cultura; administración pública; asociacionismo; narcotráfico.

Medellín; culture; public administration; associationism; drug trafficking.

Contexto

«Con qué abundancia se soñó en todo tiempo, se soñó con una vida mejor que fuera posible! La vida de todos los hombres se halla cruzada por sueños soñados despierto, una parte de ellos es simplemente una fuga banal, también enervante, también presa para impostores, pero otra parte incita, no permite conformarse con lo malo existente, es decir, no permite la renuncia.

Esta otra parte tiene en su núcleo la esperanza y es transmisible».

Ernst Bloch, *El Principio Esperanza*

1. El miedo

Hasta hace dos décadas, podría definirse a Medellín como una ciudad sin matices que rezaba piadosamente en las iglesias, trabajaba sin descanso en las fábricas, almacenes y oficinas, respetaba la autoridad, leía el mismo periódico, escuchaba la misma música, votaba por los mismos políticos conservadores, una ciudad en calma, silenciosa, ideal para conservar tradiciones y privilegios. Pero, de repente, las cosas comenzaron a cambiar. Ya se habían apagado los gritos de los movimientos estudiantiles de la década del setenta que marcaron los primeros rompimientos con la vida rutinaria de la ciudad, cuando irrumpen los nuevos protagonistas de la historia, se trataba de gente que florecía a la sombra del narcotráfico, un negocio tan rentable que en pocos años transformó el mapa de propiedades rurales y urbanas y penetró la forma de pensar en Colombia y particularmente en Medellín, donde tenía su centro de operaciones Pablo Escobar, el más célebre de los nuevos ricos, que demostró que era posible alterar el relato dominante impuesto por quienes tradicionalmente habían tenido el poder económico y político.

Tras su incursión en la política pública de manera abierta, y provocada por el brutal atentado contra el periódico *El espectador* que causaría la muerte de su director, aparece el período denominado «Época de las bombas» en que el terror invadió las calles de la ciudad y ante la perspectiva aleatoria del posible estallido de un explosivo que cobrara sus vidas, las gentes se refugiaron en el silencio de sus propios temores.

El final de este capítulo llamado Pablo Escobar es conocido en todo el mundo y marcó a Medellín como una ciudad de narcotraficantes. La muerte del capo fue divulgada en los medios del mundo entero, el pintor Fernando Botero lo pintó en el momento en que unas balas gordas le atraviesan el cuerpo gordo y derrotado. Ese cuadro está en el Museo de Antioquia, en la sala de pequeño formato. Ya forma parte de las imágenes del recuerdo.

De este período nacieron muchos textos sociológicos y literarios que dan cuenta de la herida profunda que vivió Medellín. Novelas como *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco Ramos, ambas adaptadas al cine, ensayos periodísticos

como *No nacimos pa' semilla* y *La Parábola de Pablo*, de Alonso Salazar. Además de las películas de Víctor Gaviria, *Rodrigo D*, *La Vendedora de Rosas* y *Sumas y restas*, que documentó estos duros años, y que son algunas de las fuentes de obligatoria consulta a la hora de contar esta historia.

Pero, contrario a lo que se esperaba, la violencia en las calles de Medellín no se detuvo con la muerte de Pablo Escobar. Las bandas organizadas se ofrecieron al mejor postor y de nuevo la ciudad se vio envuelta en una guerra que se parecía mucho a la anterior y, como ésta, amenazaba con prolongarse indefinidamente en el tiempo. Los muchachos fueron reclutados en sus vecindarios por el grupo que primero llegaba con una propuesta. Así, quienes antes jugaban fútbol con el sistema callejero de todos contra todos, ahora se vieron armados y alineados en ejércitos contrarios con órdenes expresas de exterminar al enemigo. Era la continuación del conflicto iniciado en la periferia del país que ahora se trasladaba al centro y tenía lugar en las grandes ciudades.

Durante el reinado de Pablo Escobar se fortalecieron económicamente los grupos armados que entraron en el negocio del narcotráfico. La modalidad de vinculación más frecuente era el de la protección de los cultivos de coca y los laboratorios clandestinos que proliferaron en las selvas. La guerrilla y los paramilitares cobraban por la vigilancia y por la tolerancia, ahora heredaban también la fuerza de trabajo disponible en las calles de la ciudad. Lo que seguía era la lucha por el control de los territorios. Entonces los barrios tomaron color según el grupo que los controlara. La guerra se extendió a otras zonas de la ciudad como un aviso de lo que vendría. Se repitieron las explosiones en las noches. Los secuestros, las desapariciones, la extorsión, las masacres. El miedo de nuevo se apoderó de la gente y otra vez volvimos a encerrarnos en las casas tan pronto empezaba a oscurecer.

Es claro que la violencia del narcotráfico y el conflicto armado no son sólo capítulos para olvidar. Apareció en escena la que hoy se conoce como «resistencia cultural», aquellas noches de terror produjeron un sentimiento de búsqueda de razones que unieran y convocaran en la dimensión cotidiana de las prácticas culturales. En los barrios cercados por el conflicto sobrevivieron las casas de la cultura, las entidades culturales que agruparon a sus comunidades alrededor de narraciones, presentaciones teatrales, danza, música y mantuvieron viva la esperanza.

La Medellín de ahora es asumida como una ciudad multicultural en la que conviven diferentes concepciones del mundo y no es posible hablar de ella en abstracto, como si se tratara de una invención de los teóricos. Aquí respiran, trabajan, sueñan, más de quinientos mil afrodescendientes que se han ubicado en diferentes lugares de la ciudad y su cultura seguramente enriquecerá las costumbres de sus vecinos. Los jóvenes construyen un nuevo imaginario de ciudad para remplazar al sicario, que rezaba y mataba, por una juventud que, como los demás jóvenes del mundo sueña. Ya no se habla del exilio como la única salida para los jóvenes, ni se siente vergüenza cuando llegan visitantes. Los nuevos símbolos de la

ciudad y de esta nueva época son sus parques bibliotecas, y la cultura y la educación han liderado este proceso de transformación simbólica.

2. La cultura ciudadana y las políticas públicas

Es reconocido internacionalmente el papel que ha jugado la cultura en la transformación de la ciudad de Medellín. Las dimensiones educativa y de la cultura ciudadana se consideran hoy, más que programas de gobierno, prácticas ciudadanas y políticas de Estado que deben mantenerse y transformarse de acuerdo a los retos de la ciudad.

Podría afirmarse que Medellín se percibe hoy como un espacio donde se escenifican transformaciones en los hábitos y modos de vida de sus habitantes, siempre en el horizonte de alcanzar una sociedad intercultural más equitativa, participativa y tolerante. Es también un escenario de riqueza cultural, donde los sectores sociales agrupados en torno a asuntos étnicos, de género, sexuales y económicos convierten la ciudad en un territorio para la expresión y el desarrollo autónomos de sus tradiciones inmateriales y materiales, para la difusión de su memoria oral, visual y escrita, así como para resolver las asimetrías propias de las dinámicas culturales contemporáneas.

Sus políticas han incorporado los temas del patrimonio cultural tangible e intangible y los procesos culturales de los sectores sociales que perciben la cultura como un escenario legítimo para las transformaciones de los aspectos que impiden el despliegue de sus expresiones y hábitos de vida. Es así como ha implementado nuevas líneas de fomento a la práctica y ha generado mecanismos técnicos y conceptuales para la democratización de los recursos públicos.

No obstante, tal y como lo señalábamos anteriormente, las expresiones de violencia y sus secuelas de miedo social, ocupan un lugar central en la vida de la ciudad en los últimos treinta años, aunque con manifestaciones distintas dependiendo del momento histórico. Aunque es claro que es un fenómeno fruto de muchas causas y que su comprensión debe darse desde diversas dimensiones, aparecen reflexiones en torno a las diversas formas que adquiere el conflicto, primero es planteado como parte del proceso de poblamiento y crecimiento de la ciudad, es decir, como parte de la historia misma, de las dinámicas de asentamiento de campesinos desplazados por la violencia de sus lugares de orígenes y que ocuparon zonas que hasta hoy siguen siendo irregulares, informales y en algunos casos ilegales, lugares en que se reproducen el conflicto, la pobreza, la marginación, la inequidad y la exclusión de los beneficios del estar en la ciudad.

Otra perspectiva plantea que las manifestaciones de violencia en la ciudad están vinculadas al narcotráfico, que ha corrompido a actores fundamentales de la sociedad, influyendo en la configuración de una moral laxa, que pervierte con la promesa de dinero fácil a una genera-

ción de jóvenes, que sin mejores oportunidades, ni mayores expectativas, encuentra en las actividades ilícitas una alternativa de futuro, que perpetúa el círculo de estigmatización y exclusión.

Debe también señalarse que se ha vivido una forma de violencia dirigida contra el sector cultural, y líderes sociales y comunitarios, que pese a todo continúan tratando de construir alternativas y modelos de sociedad incluyentes. A esto se suma la percepción latente de la existencia de una tensión entre lo que sucede en el día a día en los barrios, en los que permanecen vigentes muchos de los problemas que desencadenaron los hechos notorios relacionados.

Es en este contexto en el que aparece el discurso de la «cultura ciudadana» que, desde la perspectiva de Antanas Mockus, exalcalde de Bogotá e inspirador de la incorporación de este discurso a la política pública de las ciudades colombianas, es el conjunto de costumbres, acciones y reglas mínimas compartidas que generan sentido de pertenencia, facilitan la convivencia urbana y conducen al respeto del patrimonio común y al reconocimiento de los derechos y deberes ciudadanos. Su propósito es desencadenar y coordinar acciones públicas y privadas que inciden directamente sobre la manera como los ciudadanos perciben, reconocen y usan los entornos sociales y urbanos y cómo se relacionan entre ellos en cada entorno.

Pertenecer a una ciudad es reconocer contextos y en cada contexto respetar las reglas correspondientes. Apropiarse de la ciudad es aprender a usarla valorando y respetando su ordenamiento y su carácter de patrimonio común.

La adopción de este discurso y las dinámicas de participación ciudadana en la planeación del desarrollo cultural de la ciudad generaron la innovación en el discurso mockusiano, y la significativa participación en los presupuestos públicos que hasta hace unos años eran residuales.

Con la cultura ciudadana como política pública, y la participación en la planificación del desarrollo cultural local, se re-significó la relación cultura y desarrollo local, así es señalado en el primer borrador del Plan de desarrollo cultural 2010-2020: «la cultura contribuye al logro de la convivencia a partir de la participación, en el ámbito de lo público, desde la pluralidad. Pero además, en el caso de Medellín ha sido un propósito de la ciudadanía y de las últimas administraciones públicas, en dos sentidos: el primero es la plataforma espacial que lo permite, con la recuperación y generación de espacios públicos y la construcción de grandes equipamientos e infraestructuras que permiten el desarrollo de proyectos personales, colectivos y comunitarios, y en la medida en que se abren espacios para la circulación de información, permiten la creación y el favorecimiento del diálogo. Y si bien aún falta el camino se ha emprendido, la ruta está trazada. El segundo, es el fortalecimiento de la ciudadanía para la deliberación y participación activa, y la construcción de proyectos colectivos, generando y fortaleciendo lo público como un lugar producto del encuentro con el otro.

En este sentido hay dos asuntos importantes a tener en cuenta: el camino trazado para el fortalecimiento de lo público como centro de la ciudadanía y su aporte fundamental a la convivencia y la promoción del intercambio, el diálogo y el encuentro en la diferencia; en tal sentido, las diversidades se asumen como constitutivas de lo social –histórico y anudan las capacidades de responder a nuevos desafíos, al contener opciones y lógicas adaptativas».

La dimensión participativa cobra relevancia, llevándola no sólo a los procesos de planificación sino de presencia en la toma de decisiones frente a los presupuestos.

Adicionalmente en el proceso urbano de la ciudad los equipamientos públicos derivados de la arquitectura social se tornan en prioridad de la administración liderado por el arquitecto Alejandro Echeverri, que hace hincapié en «tener un impacto positivo en la ciudad y mejorar la calidad de vida, sobre todo en los barrios pobres, a través de la arquitectura y el urbanismo» lo que derivó en un proceso constructivo, de sostenibilidad cultural de los edificios públicos y de apropiación comunitaria permitiendo que las transformaciones que tuvo la ciudad se convirtieran en un foco de interés y punto de referencia, «poniendo en valor al lugar que se le da en la cultura al hecho de ciudad, a la idea de lo público y a la creciente relación que se ha generado entre lo técnico, entendido con sentido extenso como lo disciplinar, y lo político, entendido en sentido amplio como construcción de sociedad civil» (1). Por su parte Fajardo, señalaba que la consigna fue «lo más bello para los más humildes, de modo que el orgullo de lo público nos irradie a todos. La belleza de la arquitectura es esencial: donde antes hubo muerte, temor, desencuentro, hoy tenemos los edificios más imponentes, de la mejor calidad para que todos podamos encontrarnos alrededor de la cultura, la educación y la convivencia pacífica. Así mandamos un mensaje político sobre la dignidad del espacio para toda la ciudadanía sin excepción, lo que supone un reconocimiento, reafirma la autoestima y crea sentido de pertenencia. Nuestros edificios, parques y paseos peatonales son hermosos y modernos. Acá o en cualquier ciudad del planeta».

Para el alcalde Alonso Salazar se trataba de «activar la fuerza de la estética como motor de cambio social y cultural». El actual alcalde Aníbal Gaviria, aliado político de los anteriores tiene el acierto de dar continuidad a las políticas planteadas por sus antecesores.

3. La esperanza

«En sentido primario, el hombre que aspira a algo vive hacia el futuro; el pasado sólo viene después; y el auténtico presente casi todavía no existe en absoluto. El futuro contiene lo temido o lo esperado; según la intención humana, es decir, sin frustración, sólo contiene lo que es esperanza.»

Ernst Bloch, *El principio esperanza*

Cuando fue interrogado sobre las fórmulas para la construcción de la Medellín de hoy, Sergio Fajardo respondió: «La fórmula es fácil de enunciar: disminuir la violencia y convertir toda disminución, inmediatamente, en oportunidades sociales. Así de simple. En otras palabras, como es nuestro caso en Medellín: cuando hemos vivido en condiciones de violencia prolongada, si logramos enfrentarla y disminuirla, llegamos con las intervenciones sociales, mostramos cómo la destrucción que trae la violencia se transforma en oportunidades, entonces la ciudad cambia». Bajo este esquema, logramos reducir sensiblemente la probabilidad de que alguien busque en la ilegalidad beneficios sociales toman más fuerza, y así sucesivamente...» (2) Desde luego el eje de esas intervenciones sociales eran la cultura y la educación.

Se evidenció como una primera aproximación para la construcción del discurso público de la cultura, el reconocimiento a la diversidad, pensado como el lugar para poner en diálogo las diferencias. En el caso de Medellín, la diversidad y las asimetrías no habían sido analizadas y evidenciadas suficientemente. En la ciudad, lo distinto tiene una estrecha relación con las inequidades, vinculadas a las condiciones de pobreza, violencia y desplazamiento en que vive un porcentaje importante de la población quienes, ubicados en ciertas zonas de la ciudad, bien sea por razones culturales, familiares o económicas, han contribuido a gestar una realidad marcada por la marginación y la exclusión territorial.

«Ello resulta singularmente significativo porque el acceso desigual a los beneficios generados en la ciudad disminuye la fuerza de las interacciones, limita la expansión del diálogo y reduce las posibilidades de alcanzar un desarrollo incluyente. Por tanto, reconocer las diferencias desde este lugar, implica no sólo visibilizar a los otros en condiciones de vulnerabilidad, sino también reforzar las acciones encaminadas a que todos puedan participar en igualdad de condiciones en los diferentes circuitos, flujos e interacciones interculturales.» (3)

En segunda instancia, se buscó un «lugar en el mundo». «La ciudad no puede dejar de lado una serie de flujos a partir de los cuales hoy se relaciona con el resto del mundo, y que la enfrenta a situaciones a las que debe dar respuesta.» (4) Así, pese a que Medellín no es una ciudad protagonista en el escenario del poder y del desarrollo internacional, sí está directamente impactada por las tensiones propias de las urbes en la contemporaneidad, donde cada una de ellas se debate entre la autonomía relativa adquirida que les permite alguna posibilidad de decisión sobre su vocación y futuro, pero que a la vez las vuelve centros de atrac-

ción con capacidad limitada para responder a la demanda de sus viejos y nuevos habitantes, una población en aumento permanente, con características cada vez más diversas y con mayor conciencia de sus derechos. Esta conexión e inserción en el sistema global impele a una mayor aceptación e integración de lo diverso y de los procesos de interculturalidad; pero a la vez exige un replanteamiento de lo que es propio y local en un escenario mundializado.

Finalmente se relieves las intervenciones del espacio físico que se implementan bajo el supuesto de que, al mejorar las condiciones materiales y la infraestructura de la ciudad, se generan sinergias que impactan de manera positiva otras dimensiones del desarrollo. Pero estas intervenciones físicas requieren de una adecuada contextualización y de la participación de sus usuarios y habitantes.

No obstante el reclamo ciudadano plasmado en el mencionado plan de desarrollo cultural es significativo: «Nuestra ciudad requiere ampliar los espacios públicos y semipúblicos que contribuyen al mejoramiento de la calidad de vida de sus habitantes y la consolidación de un desarrollo equitativo, singularmente en aquellos barrios que han permanecido excluidos de los procesos de modernización». (5)

La continuidad de las políticas públicas formuladas para el ámbito territorial de Medellín se ven amenazadas por las circunstancias políticas que vive el país, de ahí que esos logros deban ser consolidados por una ciudadanía culturalmente activa que pueda poner en cuestión y defender los espacios conquistados.

Por eso señalamos que, es necesario tener presentes como algunos de los referentes importantes para un discurso crítico de continuidad del proceso, algunos tópicos dignos de revisión:

- Pese a los logros alcanzados por las últimas administraciones y por instituciones privadas de fomento, aún se requiere consolidar los derechos culturales de los ciudadanos y los deberes de estos con el Estado y con lo público.
- Aunque Medellín se caracteriza por la coexistencia de formas de vida y expresiones culturales diferentes, la relación entre ellas es aún asimétrica, excluyente y discriminatoria, expresada tanto en el ámbito de las relaciones sociales, como en las prácticas de las instancias públicas y privadas de la cultura.
- No obstante los logros alcanzados en cultura democrática, esta se ve amenazada por el «pesimismo democrático», por el poco reconocimiento y uso de los espacios de concertación para la solución de conflictos y por la restricción de información sobre los mecanismos y canales de participación.

Es en la cultura, como señala Bloch, donde hay un excedente que puede permitir, en una sociedad transformada, una herencia que es preciso recoger: «El problema de la ideología entra justamente en el campo del problema de la herencia cultural, del problema de cómo

es posible que, también después de la desaparición de sus fundamentos sociales, obras de la superestructura se reproduzcan progresivamente en la conciencia cultural» (6). No es sólo en la fase ascendente de una sociedad cuando nos encontramos con productos culturales que trascienden períodos de gestión política, sino también cuando nos encontramos con productos en los que se pone de relieve ese excedente en el arte, en la ciencia, en la filosofía, que derivan en espacios políticos capaces de construir esa esperanza de la que se habla en la Medellín y la Antioquia de estos días.

NOTAS

(1) ECHEVERRI *et al.*, *Medellín medio ambiente y sociedad*.

(2) S. FAJARDO *et al.*, *Medellín del miedo a la esperanza*.

(3) Borrador del Plan de desarrollo cultural 2010-2020.

(4) *Ibídem*.

(5) *Ibídem*.

(6) Ernst Bloch, *El principio esperanza*.

TERRITORIO E IDENTIDAD EN LA ARGENTINA DOS ELEMENTOS VALIOSOS DEL DISEÑO Y LA GESTIÓN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES*

María Victoria Alcaraz

AUTORA/AUTHOR:

María Victoria Alcaraz

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Historiadora y Especialista en Políticas Culturales

TÍTULO/TITLE:

Territorio e identidad en la Argentina. Dos elementos valiosos del diseño y la gestión de las políticas culturales

Territory and identity in Argentina. Two valuable elements in the design and management of cultural policy

CORREO-E/E-MAIL:

mvalcaraz@buenosaires.gov.ar

RESUMEN/ABSTRACT:

Centrándose en el caso particular de Argentina, la autora valora el elemento identitario territorial como ente conformador y director de las políticas culturales en el país andino. Este análisis lo hace, además, desde una doble perspectiva, al tener en cuenta el factor local y el factor global.

Looking at the particular case of Argentina, the author evaluates the identity-territory element as an aspect that forms and manages cultural policy in the Andean country. This analysis is carried out, furthermore, from a double perspective, bearing in mind the local factor and the global factor.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Argentina; identidad; territorio; política cultural

Argentina; identity; territory; cultural policy

* Este artículo contó con los aportes de Estela Pagani, Sabat Bravo y Lucia Calvo.

Territorialidad e Identidad

Laing (1961) define a la identidad como «aquello por lo que uno siente que es «él mismo» en este lugar y este tiempo, tal como en aquel tiempo y en aquel lugar pasados o futuros; es aquello por lo cual se es identificado» (1). La identidad es considerada como un fenómeno subjetivo, de elaboración personal, que se construye simbólicamente en interacción con otros. La identidad personal también va ligada a un sentido de pertenencia a distintos grupos socio-culturales con los que consideramos que compartimos características en común.

La identidad se constituye en un proceso dialéctico, a partir de la representación imaginaria o construcción simbólica de ella (autodefinición) y la identidad social que se elabora a partir del reconocimiento, en la propia identidad, de valores, de creencias, de rasgos característicos del grupo o los grupos de pertenencia, que también resultan definitorios de la propia personalidad. Es una especie de acuerdo interior entre la identidad personal que se centra en la diferencia con respecto a los otros y la identidad social o colectiva que pone el acento en lo que se posee en común con los demás.

El pensar y reflexionar sobre la identidad obliga a un análisis sobre el territorio. La actualidad exige que el territorio sea concebido como una configuración de aspectos geográficos, históricos, políticos, físicos, sociales, religiosos, culturales, económicos, ambientales, organizativos y comunicacionales, donde su peculiaridad depende de las relaciones que se estructuran entre cada uno de estos aspectos. La concepción del espacio desde una perspectiva puramente geográfica, estática, cerrada y homogénea ha perdido su validez (Massey, 2001), por lo tanto este proceso debe ser interpretado en estrecha vinculación con el espacio como territorio social (territorialidad).

El territorio como lugar de pertenencia de la comunidad trasciende toda concepción geográfica, incluso la idea de comunidad y de pueblo, puede existir y reproducirse sin estar ligada a lugar físico determinado. El reconocimiento histórico de los individuos de la comunidad en su propio entorno social es el principal y fundamental denominador en el desarrollo del proceso identitario.

Concebir el proceso identitario inseparablemente del territorio social donde se consolida, y profundizar en ello, no solo nos posibilita colaborar con los soportes que hacen posible la construcción de identidad y de tejido social, si no que nos brinda herramientas para conocer más cabalmente la transformación y desarrollo de la comunidad y la región, discerniendo y acompañando los cambios sociales.

El cambio que se generó en los últimos años en torno a la noción de cultura y sus nuevas perspectivas hace repensar las miradas en cuanto a sus dimensiones y funcionalidades. Estas cumplen un rol por demás fundamental en la constitución de la persona contribuyendo en la construcción de la identidad del sujeto tanto individual como colectivamente.

A la vez que la cultura que compartimos con los otros integrantes de la comunidad nos define como sujetos, existe un conjunto de características a través de las cuales el grupo se reconoce en el individuo y se diferencia de otros. Este reconocimiento, como miembros de una misma comunidad, deriva en la producción de diversas representaciones en cuanto al origen y la historia implicando tanto definiciones orientadas a la acción como elementos incorporados a las prácticas sociales (Giménez, 1999).

La identidad, al igual que la cultura, no es una noción estática sino que se recrea constantemente. La dinámica entre la identidad individual y la colectiva evidencia la importancia de la función cohesiva de la cultura en la comunidad, consolidando y fortaleciendo los lazos sociales y generando nuevas relaciones de solidaridad, permitiendo así que el cuerpo social no se desintegre (2).

A los profesionales de la cultura esta noción de identidad y territorio nos permiten ampliar nuestra visión y enriquecer el diseño y la implementación de políticas y acciones culturales que facilitan la democratización, la accesibilidad, el disfrute y la resignificación de la creatividad y los modos de expresión de la sociedad. Colaborar en la producción de representaciones simbólicas enriquece el sistema de valores de la comunidad, fomentando la interculturalidad en la era de una sociedad globalizada.

Políticas Culturales desde el ámbito Local-Regional

América Latina comparte las tradiciones de los pueblos originarios, la herencia hispánica y los procesos de conformación de las naciones. Esta situación ubica a cada país en las especificidades de sus paradigmas de larga y corta duración. Compartimos situaciones comparables. Existen procesos homologados en sus dinámicas pero diferentes en sus manifestaciones, que ratifican una cultura ampliada y particular en la región.

En la Argentina poseemos diversas tradiciones comunes, en especial se destaca la de una formalización en el campo social de la implementación de políticas culturales inclusivas que tienen como soporte el concepto de territorio social e identidad. El delineamiento y formalización de la gestión cultural se vertebra a través de este concepto, así el territorio estatuye la gestión acorde a los requerimientos de la práctica social. La envergadura que ha adquirido el mismo al interior de las ciencias sociales y la política constituye uno de los ejes de cambio –en su más amplia concepción y complejidad– del carácter hermenéutico de la gestión pública.

El concepto de territorio como territorio social, permite una proyección de la lectura y de la praxis de las políticas públicas ofreciendo la posibilidad de la diferenciación, especificidad y contextualización de las particularidades locales que se inscriben en una trama compleja de

experiencias socioculturales de la Argentina, en un contexto de mundialización de la economía, la cultura y la política.

Mediante las acciones sociales, los actores sociopolíticos y culturales –en definitiva las familias, vecinos e instituciones– revelan de manera simultánea varios tipos de procesos sociales, los que originados en el territorio, dotan de identidad al espacio posibilitando la construcción identitaria de los sujetos y la vivencia de la experiencia de la subjetividad.

La dimensión nacional de este proceso involucra entonces la conceptualización de la territorialidad como foco sobre el que subyacen las políticas de Estado en una dimensión compleja que suma las prácticas culturales y sociales a la elaboración de las mencionadas políticas de Estado, además de la formulación de una tradición argentina que permite recorrer campos en conflicto y confluencia. Una tradición que admite la convivencia en un territorio –de experiencias sociales y culturales– de pensamiento múltiple y básicamente muy plural.

En este sentido Argentina ha estado, y está, fuertemente marcada por la interculturalidad desde su origen. Desde mediados del siglo XIX las oleadas migratorias han sido una constante, ya sea desde Europa (fines del XIX y principios del siglo XX), desde países limítrofes y demás países latinoamericanos (segunda mitad del siglo XX) o desde países del sudeste asiático y de Europa del Este (desde finales del siglo XX hasta nuestros días), favoreciendo la manifestación de expresiones culturales compartidas con un fuerte carácter heterogéneo, potenciando así la función cohesiva de la cultura.

El segundo concepto que destacamos en las políticas culturales es el de identidad. La identidad cultural –ese conjunto de valores, tradiciones, símbolos y modos de creencias que funciona como elemento cohesivo– actúa como sustrato haciendo posible que los individuos fomenten su sentido de pertenencia con el territorio, y a través de su universalización, brinda un contexto de carácter social-espacial para determinar el fenómeno de apropiación de las características determinantes de dicha identidad (Castells 1998: 28).

La expresión de la pluralidad identitaria constituye una configuración de giros, invenciones y sentidos en disputa –resultantes de la conjunción de entidad, identidad y territorialidad– que otorgan un carácter distintivo al territorio, diferenciándolo a la vez que lo especifica.

La apropiación y valoración –estética, afectiva y simbólica– del territorio por parte del individuo, construye la subjetividad con que orienta su accionar (Vidal, Pol et al., 2004), determinando su modo de interpretar la realidad y de intervenir en ella, evidenciando el mecanismo de valoración e interpretación del espacio.

La vinculación entre construcción identitaria, subjetividad y territorio social demuestra la necesidad de contemplar el lazo emocional entre los individuos y su entorno (Lindón, 2006)

La práctica artística responde a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales. Su esencia radica en la invención de relaciones entre sujetos, en la proposición de habitar un territorio común dando origen a un haz de relaciones con el mundo que a su vez genera otras relaciones, y así hasta el infinito (Bourriaud, 1999: 9-27).

A través del arte el individuo pone de manifiesto su subjetividad accionando sobre la realidad social en la que vive, accediendo a plataformas y posibilidades tanto cognitivas como de realización de las vocaciones.

Los objetivos y acciones de las políticas culturales locales resultan fundamentales como hechos concretos en el desarrollo de este proceso (3), en alerta a la representación de las identidades y al goce de los mismos derechos para una participación social plena, concebidos como la expresión, el acceso, la representación del patrimonio material e inmaterial, el disfrute del arte y la posibilidad de promoción de cada individualidad en el telón de fondo de la expresión colectiva.

En este sentido las políticas culturales de Argentina han tenido, y tienen, como meta la animación y el fomento de una multiplicidad de expresiones artísticas y creativas, así como la promoción y salvaguarda del patrimonio material e inmaterial, en consonancia con un escenario democrático impulsado por el reconocimiento de los derechos de las minorías y su legitimación dentro en un universo de convivencia más equitativa.

Argentina cuenta con una serie de festivales artísticos-culturales –en su mayoría de carácter internacional– y de festivales nacionales, diseñados y gestionados desde la esfera pública articulando con la esfera privada, que se desarrollan a lo largo de todo el año congregando a miles de artistas, hacedores del arte y la cultura y público local, nacional e internacional, que accede, disfruta, comparte e intercambia una variada programación a la vez que contempla la adquisición de conocimientos, la reflexión y la manifestación de expresiones con su consiguiente multiplicación y réplica –desde una perspectiva relacional– que trasciende estas instancias concretas.

La experimentación y el intercambio en el contexto nacional y latinoamericano caracterizado por el cruce y la interrelación de lenguajes expresivos así como el acceso a soportes creativos de acuerdo a las nuevas tecnologías también son contempladas dentro de las políticas de accesibilidad a los bienes y servicios culturales.

Las festividades nacionales son ejemplo del enlace entre la proyección y la promoción de las diversidades regionales. Presente a lo largo y ancho de todo el país surgen como expresión de un íntimo relacionamiento del individuo con su entorno, de la comunión de este con el espacio como expresión fiel de una relación mutua y recíproca de construcción de identidad. Claro ejemplo de ello son algunas festividades típicas como la Fiesta Nacional de Cha-

mamé (Provincia de Corrientes), la Fiesta Nacional del Inmigrante (Provincia de Misiones), la Fiesta Nacional del Algodón (Provincia del Chaco) la Fiesta Nacional del Lino y la Fiesta Nacional de la Artesanía (Provincia de Entre Ríos), la Fiesta Nacional del Folklore y la Fiesta Nacional de la Frutihorticultura (Provincia de Córdoba), la Fiesta Nacional de Sol (Provincia de San Juan), la Fiesta Nacional de la Esquila (Provincia de Chubut), la Fiesta Nacional de la Pachamama (Provincia de Tucumán), la Fiesta Nacional de la Vendimia (Provincia de Mendoza), la Fiesta Nacional de la Noche más Larga del Año (Provincia de Tierra del Fuego), la Fiesta Nacional del Montañés (Provincia de Neuquén), la Fiesta Nacional de la Nieve (Provincia de Río Negro) y la Fiesta Nacional del Carbón (Provincia de Santa Cruz), entre otras.

Pero no solo las disciplinas artísticas son el punto de partida de estas políticas culturales de fomento y promoción. La ciencia, el ocio, la resignificación del espacio público, la sustentabilidad medioambiental y la necesidad de expresión de las nuevas generaciones son algunos de los otros ejes conceptuales que también dan origen al diseño de nuevas instancias de manifestación, dando cuenta de cómo las políticas culturales contemplan la divulgación científica, la multidisciplinariedad y el propio proceso de construcción identitaria del sujeto, a través del fomento de espacios expresivos que redundarán en la recreación de la visión del paisaje identitario (Sgard, 1999), entendido como la valoración estética, afectiva y simbólica del territorio (Vidal, Pol et al., 2004).

El compromiso con las nuevas visiones a nivel patrimonial es contemplado como verdaderas instancias de diálogo entre la tradición local, regional y mundial permitiendo no solo una transmisión patrimonial a nivel generacional sino también entre diferentes culturas del planeta.

El fomento y la animación de la identidad cultural resultan sumamente valiosos en el desarrollo de las personas y del territorio. El accionar como expresión de una voluntad política, comunal, empresarial y asociativa es indispensable para ese desarrollo.

Dentro de las acciones implementadas en este sentido en Argentina también se destacan aquellas orientadas al financiamiento de actividades culturales a través de mecanismos de incentivo fiscal.

Por otro lado la creación de programas destinados al fomento de la actividad artística y la conservación patrimonial, buscan proteger y propiciar la implementación de las distintas manifestaciones estéticas mediante subsidios, la profesionalización de artistas y hacedores, y la articulación de programas artísticos, patrimoniales y comunitarios.

La memoria, el pasado y sus elementos simbólicos son elementos fundamentales en la construcción de identidad que se manifiestan a partir del patrimonio cultural heredado.

«Es la sociedad la que a manera de agente activo, configura su patrimonio cultural al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios, los

que, de manera natural, se van convirtiendo en el referente de identidad. El carácter activo de la identidad cultural se da mediante el reconocimiento histórico de los sujetos en su entorno físico y social» (Cecilia Bákula, 2000: 169).

La integración de la cultura, la identidad y el patrimonio cultural es actualmente una de las principales causas de desarrollo sostenible y de planificación territorial, a la vez que «el desarrollo local se ha convertido en el nuevo activador de las políticas de patrimonialización».

En la era de la sociedad de flujos, los territorios –fundamentales en la construcción identitaria– privilegian la dimensión local por sobre la global (C. García, 2002), al mismo tiempo que la interculturalidad requiere una visión relacional dando como resultado una particular dinámica de reconstrucción de las identidades.

Las políticas patrimoniales públicas tienen como objetivo la creación de conciencia local e identidad mediante la gestión integral del patrimonio cultural en vinculación con las costumbres internacionales, así como la innovación en campos de interés colectivo, transformando la gestión del patrimonio en una acción de carácter político mediante la instalación de políticas públicas sostenibles.

El acceso, la intensificación del disfrute y el goce, y el incremento del patrimonio cultural son los fines principales en beneficio de la ciudadanía, a partir de las nuevas concepciones del territorio, la presencia de las nuevas tecnologías, el surgimiento de las nuevas disciplinas vinculadas a la gestión de bienes culturales, y la diversidad cultural propia del país y la ciudad.

A través de la preservación se busca la identificación y el registro continuo de bienes y expresiones culturales, buscando disminuir la capacidad de deterioro, innovando en los procesos de gestión integral y sustentando las nuevas formas de expresión patrimonial.

La búsqueda permanente de la promoción y producción de una nueva legislación que amplíe los derechos culturales y la consolidación de políticas públicas sostenibles resulta fundamental para la salvaguarda patrimonial y la transmisión de los elementos simbólicos que darán origen a los nuevos procesos de consolidación de la identidad.

El establecimiento de una dinámica continua dirigida a la sensibilización de públicos respecto del patrimonio cultural redundará en una mejor configuración patrimonial y una mejor identificación de los elementos patrimoniales por parte de los individuos para la puesta en marcha de su valoración, a nivel local y global.

La investigación multidisciplinaria aplicada, es una de las principales generadoras de conocimiento para la toma de decisiones innovadoras posibilitando la producción de nuevas lecturas y nuevos usos sociales de los bienes culturales. Incentivar de manera creativa la dinamización del patrimonio para su preservación y disfrute es promover la apropiación social del mismo.

A su vez, la coordinación de acciones con organismos internacionales para la participación activa en redes culturales, locales, regionales e internacionales permite gestionar de acuerdo a los estándares más actuales e innovadores, la interculturalidad en el contexto global y local.

Dentro de las acciones concretas que materializan estas perspectivas de profunda articulación entre identidad, accesibilidad, difusión, investigación e innovación, el Sistema Nacional de Inventarios de la República Argentina (a través de CONAR y MEMORAR) es un claro ejemplo de integración y democratización de las políticas públicas patrimoniales vinculando información, investigación y comunicación en una estructura que no solo promueve el conocimiento del patrimonio cultural del país, sino que posibilita su rescate, preservación e interpretación, eslabón fundamental en la construcción identitaria de cada uno de los individuos no solo a nivel nacional, sino también para el mundo.

En el mismo sentido, la Unidad Técnica de Coordinación Integral de Catálogos, Registros e Inventarios (UTCICRI) de la ciudad de Buenos Aires, se constituye en una herramienta fundamental que no solo comprende la recopilación y coordinación de la información sobre bienes culturales sino que contempla una diversidad de fuentes y procedencias articulando tanto a la esfera pública como privada, contemplando la variedad de soportes actuales, y conformando así una red de transmisión y reflexión para la constitución de las identidades y su accionar en el territorio.

Percibir y comprender al patrimonio en su totalidad es fomentar una actitud de apertura, conocimiento e intercambio de las identidades. Sólo a través de la vivencia el patrimonio se recrea y se transmite más allá de fronteras. La declaración del Tango como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO es un ejemplo de proyección, integración e interculturalidad, de territorialidades compartidas.

El análisis intercultural y simbólico, integrado y multidisciplinario, ha sido fundamental en el diseño y puesta en marcha de las políticas culturales territoriales, como el único camino posible de contemplar la diversidad –presente desde los orígenes del país hasta nuestros días– e impulsar el desarrollo y el cambio social desde nuevas perspectivas.

Esta trama cultural esencial propende a una nueva forma de gestión cultural que prioriza experiencias locales, la gestión focalizada en la inmediatez del entorno –la localidad, la ciudad– es el entorno capaz de generar una ruptura integradora de lo nuevo y ecléctico como transversalidad colectiva. Así la gestión de proximidad permite concebir a la cultura en toda su capacidad de impacto para la adecuación y la promoción de un cambio capaz de instalar una nueva subjetivación entre la teoría social, la teoría la cultura y la gestión para el desarrollo.

Se trata de un sustrato objetivo de continuidad y ruptura, de límite y recuperación que es necesario plantear para la política y la gestión cultural de la Argentina y su vínculo con el alcance a la construcción transformadora.

Localidades y realidades urbanas de muy diversas configuraciones requieren afrontar cambios organizativos que aseguren procesos abordados con herramientas actualizadas, tanto para la formulación de políticas como de procesos de trabajo, seguimiento de resultados, calidad y autoevaluación permanente.

El logro de un rediseño constituye un desafío de carácter metodológico para las políticas de Estado y de las políticas públicas situando a la cultura como agente del desarrollo en el abordaje integral de la polivalencia social, anclando en la filosofía racionalista del *re*. Renovar, resignificar, reorganizar, refuncionalizar, replantear, recomenzar (Bachelard 1998: 48). Este desafío de creación y creatividad de índole metodológica para la innovación en gestión requiere incorporar el diagnóstico, el rediseño de áreas de gestión para un funcionamiento integrado de la mencionada polivalencia, en clave de calidad para la información, la formación y la cultura.

Este viraje hacia la innovación concibe a las ciudades como soportes de difusión del nuevo modelo que, a la par de crear nuevas formas de gestión, permite el diálogo y la cooperación relacionando a la cultura con los principales retos del desarrollo integral e integrador. Así por ejemplo, la Red Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) desde el 2002 (<http://www.uclg.org/es>) y de manera emblemática, desde 2004, las propuestas de la Agenda 21 (<http://www.agenda21culture.net>) relacionan la cultura (el patrimonio material e inmaterial, la identidad, el conocimiento, la ritualidad, la diversidad) con los principales retos del desarrollo: la sostenibilidad, la participación ciudadana, la buena Gobernanza, la inclusión social y los derechos humanos. Este ámbito sintetiza e interrelaciona cultura, ciudad y desarrollo, actualiza el lenguaje desde principios creativos que plantean los nuevos desafíos y el escenario social. Concebida así la cultura en su anclaje en la subjetivación creativa y creadora, local, global y en su más amplia dimensión, incluyendo en esto la importancia y envergadura sustantiva del rol de las ciudades, plantea una nueva escena rica, plural, democrática y de envergadura en el sustrato directo de la experiencia social.

De esta manera la mejora de la práctica social siempre ha sido contemplada desde una mirada cohesiva de la cultura que busca promulgar el intercambio y la solidaridad como pilares fundamentales en la constitución del individuo y la comunidad.

La nueva concepción territorial que encuentra en la interconexión y el intercambio en su principio constitutivo hace necesario tener cada vez más presente una visión *glocal* al momento de poner en acción los objetivos de la gestión cultural para contribuir a la construcción y reinención del sistema de valores, no solo a nivel local sino también regional, facilitando no solo la reconstrucción productiva sino también la refuncionalización social.

Esta óptica se traduce también en la generación de espacios configurados no solo para posibilitar el surgimiento de la acción creadora, sino también la manifestación, el acceso y la reflexión como fomento de la acción social en un ciclo que se debe alimentar e innovar permanentemente.

NOTAS

- (1) Citado por RODRIGUEZ SANCHEZ, J. L. (1989). *Trastorno de identidad, factor común en los alumnos «problema», de bachillerato*, Tesis maestría de Psicología Clínica, Departamento de Psicología, Universidad de las Américas-Puebla, México.
- (2) De acuerdo la noción de integración social de Durkheim.
- (3) Para Castells (1998:54) lo importante es «saber cómo, desde qué, por quién y para qué» se construyen las identidades.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. (1998). «El compromiso racionalista. México: Siglo XXI editores. BÁKULA, C. (2000). «Reflexiones en torno al patrimonio cultural». *Turismo y Patrimonio*, nº 1, pp. 167-174.
- BOURRIAUD, N. (2008). *La Estética Relacional*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- CASTELLS, M. (1998). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol.2 El poder de la identidad*. Madrid: Ed. Alianza.
- GARCÍA, C. (2002). *Patrimonio etnológico, cultura y memoria* en: www.rural-europe.aeidl
- GIMÉNEZ, G. (1999). «Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural». *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, nº 9, pp. 25-57.
- LINDÓN, A. (2006). «La territorialidad y el significado de la casa: una visión in-disciplinada de la periferia metropolitana» *La interdisciplina de las ciencias sociales. Cuadernos A. Temas de innovación social*, nº 21, pp. 89-102.
- MASSEY, D. (2001). «Pensare il luogo» en *Loughi, culture e globalizzazione*. Torino: Ed. UTET.
- MENOR, J. (2001). «Reflexiones en torno a los modelos productivista y postproductivista en la Vega de Granada». *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, pp. 415-417.
- RAVE, A. M. «El papel del arte para la vida» en: <http://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF0505120135A>
- RAVE, A. M. «El papel del arte para la vida» en: <http://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF0505120135A>
- RODRIGUEZ SANCHEZ, J. L. (1989). *Trastorno de identidad, factor común en los alumnos «problema», de bachillerato*, Tesis maestría de Psicología Clínica, Departamento de Psicología, Universidad de las Américas-Puebla, México.
- SANTOS, M. (1995). «El retorno del territorio» en J. Bosque y F. Ortega, *Comentarios de textos geográficos (Historia y Crítica del pensamiento geográfico)* (167). Barcelona: Ed. Oikos-tau.
- SGARD, A. (1999). «Qu'est-ce qu'un paysage identitaire?» en Burgard y Chenet (coords.), *Paysage et identité régionale. De pays rhônalpins en paysages*. Colloque de Valence, pp. 23-24.
- VIDAL, T., POL, E., GUARDIA, J. y PERÓ, M. (2004). «Un modelo de apropiación del espacio mediante ecuaciones estructurales». *Medio Ambiente y Comportamiento Humano*, nº 5 pp. 27-52.

RETOS DE LA POLÍTICA CULTURAL EN MÉXICO

Alfonso Castellanos Ribot

AUTOR/AUTHOR:

Alfonso Castellanos Ribot

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Antropólogo Social y Consultor Internacional

TÍTULO/TITLE:

Retos de la política cultural en México

The challenges of Cultural Policy in Mexico

CORREO-E/E-MAIL:

acribot@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

La creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1988 representó un punto de inflexión para la política y la gestión cultural en México. En este texto se abordan algunos de los principales cambios que se gestaron, poniendo especial atención en las condiciones de acceso a bienes y servicios culturales, y se mencionan algunos de los principales retos que se enfrentan, tomando en cuenta los resultados alcanzados y el nuevo contexto nacional e internacional.

Entre los cambios figuran: una nueva etapa en la institucionalización de la política cultural; una mayor autonomía relativa de gestión del organismo responsable; una transformación de la política de estímulos; un impulso a la descentralización, la institucionalización a nivel estatal y la colaboración entre la federación y los estados; una mayor presencia del tema de cultura en la agenda legislativa; y una creciente profesionalización de la gestión y la promoción cultural.

A pesar de estos avances y de contar con un aparato institucional extenso y una vasta infraestructura, una gran proporción de la población se mantiene al margen del acceso a bienes y servicios culturales. Entre los retos que se enfrentan para resolver esta situación se identifican: los cambios jurídico-institucionales; el aprovechamiento de la tecnología digital y la banda ancha; asumir la transversalidad de la cultura para aprovechar mejor su potencial de contribución al desarrollo económico y social; la inserción integral de la cultura en los programas de prevención de la violencia; el fortalecimiento de la relación entre educación y cultura; una mayor atención en la formación de públicos; un mayor y mejor ejercicio del gasto público en cultura; y el fortalecimiento del papel de la sociedad civil.

The creation of the National Culture and Arts Council in 1988 was a turning point for cultural management and politics in Mexico. In this text, some of the main changes that were carried out are dealt with, paying special attention to the conditions of access to cultural services and goods, and some of the main cha-

llenges faced are mentioned, taking into account the results obtained and the new national and international context.

Among the changes figure: a new stage in the institutionalization of cultural policy; greater autonomy relative to the management of the responsible body; transformation of the policy of incentives; an impulse towards decentralization, institutionalization on a national level and collaboration between the federation and the states; a greater presence of the subject of culture on the legal agenda; the growing professionalization of cultural promotion and management.

In spite of these advances and counting on an extensive institutional apparatus and a vast infrastructure, a large proportion of the population remains on the margin of access to cultural services and goods.

Among the challenges faced when trying to resolve this situation we can identify: legal-institutional changes; taking advantage of digital technology and broadband; assuming the cross-cutting nature of culture to make better use of its potential for contribution to economic and social development; integral insertion of culture into violence prevention programmes; strengthening of the relationship between education and culture; greater attention to the education of audiences; greater and better exercising of public spending on culture; strengthening the role of civil society.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Gestión cultural; acceso a la cultura; derechos culturales; instituciones e infraestructura cultural; legislación cultural; tecnologías digitales.

Cultural management; access to culture; cultural rights; cultural infrastructure and institutions; cultural legislation; digital technologies.

La creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 1988 representó un punto de inflexión para la política y la gestión cultural en México. Con la creación de CONACULTA se buscaba «modernizar el marco institucional de los programas gubernamentales en este campo, a fin de adaptarlos a las nuevas necesidades de la sociedad» y se reconocía que para cumplir las metas de desarrollo y bienestar se requería «que las instituciones culturales alienten la creatividad de la población y amplíen las oportunidades de acceso de los más diversos sectores de la sociedad al disfrute y la recreación de los bienes artísticos y culturales». (1)

A lo largo de los últimos veinticinco años, el país vivió cambios muy significativos en el ámbito cultural, así como profundas transformaciones políticas, económicas y sociales que afectaron al mismo. Resulta imposible abarcar en un breve texto como éste una temática tan amplia y compleja. El propósito de este texto es, más bien, abordar algunos de los principales cambios que se gestaron en la política y la gestión cultural en México a partir de ese momento, poniendo especial atención en las condiciones de acceso a bienes y servicios culturales (2) y, desde este panorama, mencionar algunos de los principales retos que enfrentan la política y la gestión cultural tomando en cuenta los resultados alcanzados y el nuevo contexto nacional e internacional en el que se desarrollan.

Entre los cambios que se dieron a partir de 1988 cabe mencionar:

- Una nueva etapa en el proceso de institucionalización de la política cultural a nivel federal, en la que el CONACULTA se perfila como articulador de los programas de las diferentes instituciones culturales.
- Una mayor autonomía relativa de gestión de dicho organismo responsable de la política cultural en comparación a la anterior Subsecretaría de Cultura de la Secretaría de Educación Pública.
- Una transformación de la política de estímulos con la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, encaminada a eliminar la discrecionalidad y transparentar los procesos de asignación de recursos con reglas de operación claras y estables.
- Un impulso a la descentralización, a partir de políticas culturales que favorecieron la institucionalización a nivel estatal y la colaboración entre la federación y los estados, a través de la creación de fondos estatales y regionales y de un amplio abanico de programas de colaboración.
- Una mayor presencia del tema de cultura en la agenda legislativa, con la creación de comisiones de cultura en ambas cámaras.
- Una creciente profesionalización de la gestión y la promoción cultural que cuenta con programas de licenciatura y posgrado en varios centros educativos.

El CONACULTA –que fue creado como órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, es decir como parte del sector educativo de la Administración Pública Federal– es a partir de entonces la cabeza del subsector cultura y como tal el en-

cargado que coordinar una gran variedad de instituciones entre las que destacan el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), la Cineteca Nacional, Radio Educación y la red de librerías Educal, así como las Direcciones Generales de Bibliotecas, de Publicaciones y de Culturas Populares y el Festival Internacional Cervantino, entre otras dependencias.

Infraestructura y acceso a bienes y servicios culturales

A lo largo del siglo XX, sobre todo en su segunda mitad, en México se desarrolló un amplio acervo de infraestructura cultural que ha continuado creciendo hasta la fecha. Un rápido recuento que hace el *Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018* menciona «187 zonas arqueológicas abiertas al público, alrededor de 108.000 monumentos históricos, más de 1.200 museos, 22.630 bibliotecas (7.388 de las cuales integran la Red Nacional de Bibliotecas Públicas), 1.567 librerías y puntos de venta de libros, 620 teatros, 1.873 casas y centros culturales, 402 galerías y 654 auditorios» (3).

Buena parte de esta infraestructura fue creada a partir de 1988 como resultado directo de los programas realizados por las instituciones coordinadas por el Consejo o como producto de apoyos otorgados a instituciones estatales a través del Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados (PAICE). Así, por ejemplo, entre 1988 y 2014 el número de bibliotecas públicas creció de 3.147 a 7.388, es decir más del doble; el número de sitios inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO pasó de 6 a 32; se creó el Centro Nacional de las Artes y 16 centros estatales; las librerías del subsector cultura pasaron de 3 a 94 operadas por Educal, a las que se suman 22 del Fondo de Cultura Económica.

Sin embargo, de acuerdo con la *Encuesta Nacional de Consumo Cultural* realizada por el INEGI, en 2012 el 38% de la población de seis años o más no asistió a ningún sitio o evento cultural –considerando como tales las bibliotecas, las casas de cultura, los museos, los cines, los teatros, los sitios arqueológicos, históricos y religiosos, los parques naturales y áreas protegidas, y las hemerotecas o archivos históricos (4). Es decir que prácticamente cuatro de cada diez mexicanos se mantuvieron completamente alejados de los recintos a través de los cuales se puede acceder a una amplia variedad de bienes y servicios culturales.

A ello habría que agregar que una parte importante del acceso a bienes culturales se dio a través de mercados informales. De acuerdo con la misma encuesta, 37% de la población de estudio adquirió productos culturales en sitios no establecidos como los mercados sobre ruedas, tianguis, puestos ambulantes o en la vía pública en al menos una ocasión durante el año 2012 y que esto representa casi la mitad (47.1%) del gasto total de bienes y servicios culturales captados en la encuesta (5).

¿Cómo se explica que con un aparato institucional tan extenso y una infraestructura tan vasta, una gran proporción de la población se mantenga al margen de su cobertura?

Sin pretender agotar las posibles respuestas, menciono algunas hipótesis:

1. La infraestructura disponible no es tan grande para el volumen de la población que debe atender.

Al comparar la situación en que se encuentra México en relación a otros países en número de habitantes por distintos tipos de infraestructura (6), ocupa el lugar 14 entre 26 países de América Latina y el Caribe en número de habitantes por museo; el 12 entre 19 en número de habitantes por teatro; y el 9 entre 18 en número de habitantes por librería y punto de venta de libros.

2. La infraestructura cultural está muy concentrada geográficamente, de manera que no es fácilmente accesible para sectores importantes de la población.

Para dar una idea de la concentración, basta mencionar que 92.06% de los municipios no tienen teatro y en ellos vive más de la mitad (52.25%) de los mexicanos. El caso de las librerías y puntos de venta de libros es similar: 92.9% de los municipios no cuenta con ellos y en dichos municipios vive el 46.38% de los mexicanos; en tanto que 94% de los municipios no tiene cine y 44% de los mexicanos vive en municipios donde no hay cine (7).

3. La infraestructura no ha crecido en los últimos años al mismo ritmo que la población.

En los últimos años, la población ha crecido más rápidamente que la mayor parte de la infraestructura cultural, ocasionando que el número de habitantes por biblioteca pública, casa de cultura, museo, teatro y librería haya sido mayor en 2013 de lo que era en 2002 (8).

Más allá del peso específico que puedan tener estos factores y que merecen un análisis y reflexión más profundos, la desigualdad en el acceso a bienes y servicios culturales representa uno de los principales retos para la gestión cultural en México. Si bien dicho acceso está relacionado con la disponibilidad de infraestructura, existe una multitud de factores que inciden sobre este fenómeno. En lo que resta de este texto serán abordados, aunque sea muy brevemente y sin pretender un orden de prioridades, como algunos de los retos que enfrenta la gestión cultural en México.

Los cambios jurídico-institucionales

Una vez creado el CONACULTA se propuso «una revisión a fondo del funcionamiento de las instituciones públicas para la promoción y la difusión de la cultura y las artes, además de la modernización de los ordenamientos jurídicos que las rigen, conforme a las necesidades del mundo de hoy. (9)» A veinticinco años de distancia, esta tarea aún está por llevarse a cabo. Sin dejar de reconocer los importantes avances alcanzados en estos lustros, las bases con-

ceptuales y la estructura institucional de la política cultural merecen ser revisadas, habida cuenta de que el cambio que se veía necesario en 1988 no se dio, a lo que hay que sumar las profundas transformaciones vividas en los últimos años y las modificaciones constitucionales de 2009 que introdujeron el derecho a la cultura.

Las sucesivas administraciones del Consejo han coincidido en la necesidad de este ajuste (10). Rafael Tovar, Presidente de CONACULTA de 1992 a 2000 reconoció que «...no se tocaron las leyes del INAH y del INBA, como tampoco le entramos a presentar una ley de cultura. Quise hacerlo, estuvo en la agenda, se esbozaron proyectos, pero no encontramos la ocasión política. Recordemos que el Poder Legislativo fue sumando una mayor pluralidad y el cabildeo se tornó prioritario en otras reformas. De tal modo que habría que guardar las baterías para los tiempos de un ajuste más radical en el aparato institucional».

La siguiente administración (2000-2006), encabezada por Sari Bermúdez, presentó un proyecto de Ley General de Fomento y Difusión Cultural en 2005 que no prosperó en el Legislativo.

Sergio Vela, al frente de CONACULTA de 2006 a 2009, ha expresado que en su momento él consideraba que lo más adecuado era crear un organismo constitucional autónomo y que: «En algún momento, a pregunta expresa del presidente sobre la estructura jurídica del subsector cultural, comenté con él mis ideas; a pesar de resultarle interesantes y de considerar pertinente mi argumentación, las prioridades en las iniciativas obedecían a necesidades más imperiosas, como es comprensible».

Consuelo Sáizar, que dirigió el Consejo de 2009 a 2012, relata: «Cuando me hice cargo del CONACULTA, un tema central era impulsar las reformas legales por tantos lustros postergadas. Con el apoyo de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados se promovió la discusión, la puesta al día para una iniciativa de Ley de Cultura, que no se realizó».

Finalmente, el *Programa Especial de Cultura 2014-2018* establece que «la actualización del marco jurídico del sector con una visión integral y de conjunto sigue siendo una de las asignaturas pendientes de la agenda cultural del país». (11)

La reflexión y las iniciativas sobre el marco jurídico e institucional de la cultura no se han gestado sólo al interior del CONACULTA. Carlos Lara ha señalado que hay al menos nueve iniciativas presentadas en distintos momentos ante alguna de las dos Cámaras, sin contar dos iniciativas más, recientemente anunciadas que se procesan en las Cámaras de Diputados y Senadores. Habría que agregar numerosos foros de reflexión en los que artistas y gestores culturales de muy distintos perfiles han reflexionado y discutido propuestas muy diversas en torno el entorno jurídico e institucional que se requiere (12). Una revisión de la diversidad de posiciones que se han presentado explica, al menos en parte, que el tema siga siendo una asignatura pendiente. Esto aunado, al parecer, a que las prioridades del Ejecutivo han sido

otras. Las figuras que se han manejado son variadas: desde el fortalecimiento del CONACULTA, la creación de una Secretaría de Estado o bien de un organismo constitucional autónomo, hasta el regreso a una Subsecretaría de Cultura. Entre los temas pendientes están, no sólo la Ley Reglamentaria del CONACULTA o bien la nueva figura de este organismo, sino un conjunto muy amplio entre los que se puede mencionar la Ley reglamentaria del acceso a los bienes y servicios culturales que presta el Estado, las atribuciones de estados y municipios en materia de cultura, los ajustes a la Ley Federal de Derechos de Autor para el siglo XXI, una ley de estímulos a la inversión privada en cultura o ley de mecenazgo, entre muchos otros.

Aún cuando la falta de estas definiciones y ajustes no ha conducido a la parálisis, ha representado un freno al desarrollo de una política cultural en México más acorde con los tiempos que se viven, con las necesidades y exigencias sociales, y este hecho tiende a agravarse con el paso del tiempo.

El aprovechamiento de las tecnologías digitales y la banda ancha

La posibilidad de acceso a bienes y servicios culturales no sólo tiene que ver con la disponibilidad de infraestructura cultural que se analizó anteriormente, sino con otros múltiples factores. Entre ellos, las TIC están cobrando un papel cada vez más importante como una opción para acceder a contenidos culturales. Una mejor disponibilidad a internet y a sus tecnologías asociadas tiene importantes consecuencias sociales, económicas y culturales, ya que su uso abre el acceso a escala global en materia de información, comunicación, servicios, mercados y tecnología, lo que significa, desde luego, acceso a una gran diversidad de contenidos culturales.

La disponibilidad de internet, junto con innovaciones que permiten a los usuarios no sólo consumir sino producir y poner a disposición de millones de usuarios potenciales textos, sonidos e imágenes, está volviendo a internet y muy especialmente a la banda ancha en un elemento central de los flujos culturales entre individuos, grupos e instituciones.

Por ello es muy importante la Agenda Digital recientemente anunciada por CONACULTA y que tiene como prioridad poner en la red una gran diversidad de contenidos de la cultura mexicana. Pero si bien es necesario ampliar dicha presencia, también lo es realizar programas específicos dirigidos a sectores de la población cuyos niveles de acceso son inferiores al promedio.

En efecto, el crecimiento en el acceso a las TIC en México, como en muchos otros países, ha sido muy grande en las últimas décadas. Sin embargo, los niveles son inferiores a los de varios países de la región: por el número de suscriptores de internet por cada 100 habitantes (38), México ocupó en 2012 el lugar 13 entre los países de América Latina y el Caribe y el número 97 a escala mundial (13). Además, el acceso está altamente diferenciado por niveles de escolaridad, ingresos y edad y entre los ámbitos rural y urbano (14).

El Índice de Desarrollo de la Banda Ancha construido por el Banco Interamericano de Desarrollo ubica a México en el séptimo lugar entre 26 países de la región (15). De acuerdo con dicho índice, México suma 4,62 puntos, mientras que los países de la OCDE calificaron con 6,14. Entre 26 países de América Latina y el Caribe, Chile es el que tiene una calificación más elevada (5,57), seguido por Barbados (5,47) y Brasil (5,32). Lo anterior indica que México tiene un potencial de crecimiento en este campo si se dan las condiciones adecuadas de políticas públicas, de manera que es importante monitorear si las recientes reformas aprobadas en materia de telecomunicaciones tendrán los efectos positivos esperados para recuperar el rezago en banda ancha fija y banda ancha móvil y reducir las disparidades internas de carácter territorial, de escolaridad, de ingresos y de edad en el acceso a estos servicios. Éste es un desafío prioritario y urgente para México en términos de desarrollo cultural, económico y social en los próximos años.

Asumir la transversalidad de la cultura para aprovechar mejor su potencial de contribución al desarrollo económico y social

Aún cuando entre los gestores y las instituciones culturales ha permeado la importancia de la transversalidad de la cultura, en las políticas públicas y en los medios, en términos generales, la cultura se sigue identificando como un fenómeno más bien ligado a las artes y la educación y no se le reconoce suficientemente y en términos de políticas específicas su papel social y económico. De ahí que uno de los retos de la gestión cultural en México continúe siendo el obtener el reconocimiento social e institucional acerca del papel central de la cultura como fundamento y expresión de un desarrollo sustentable y obtener un tratamiento consecuente en el terreno de las políticas públicas en materias como estímulos fiscales, fomento económico, desarrollo social, telecomunicaciones, asuntos internacionales, medio ambiente y turismo.

En el tema económico, por ejemplo, se requiere de apoyos y reglas claras y específicas, así como de programas especiales orientados a promover las pequeñas y medianas empresas culturales, que no figuran todavía como tales en el radar de los organismos de fomento económico. Los esfuerzos orientados a impulsar a las empresas culturales han sido aislados, han carecido de continuidad y en general no se han adaptado a las condiciones reales en las que operan estas empresas y al tipo de garantías que pueden ofrecer por los apoyos financieros, técnicos y de capacitación que requieren (16). Aprovechar el potencial económico de las industrias culturales y creativas en un país como México con la gran vitalidad y diversidad en estos temas es un reto pendiente.

El tema de los medios resulta también de particular importancia, dado que la televisión y la radio representan una de las principales vías en términos de uso del tiempo a través de las cuales los mexicanos acceden a contenidos culturales y por el hecho de que estos medios operan con un alto grado de concentración. La cuota de pantalla del duopolio dominante representó en 2010 más del 95% de la cuota de pantalla de televisión abierta, con el 68.3% por

parte de Televisa y 28.2% de TV Azteca (17), mientras que las dos principales televisoras públicas, Canal Once y Canal 22, logran aglutinar cada una menos de 2% de la audiencia nacional.

Es interesante señalar que no obstante el desarrollo de otras tecnologías, diversos estudios muestran que a pesar de que el consumo de contenidos se ha diversificado, «la televisión sigue dominando y, de hecho, este predominio crece. En 2005, el tiempo promedio de ver televisión por hogar fue de 527 minutos al día. En 2009, se experimentó un incremento de 36 minutos. El tiempo promedio frente a la televisión por habitante pasó de 265 minutos a 281 minutos durante el mismo periodo».(18)

De ahí que ampliar y diversificar la oferta televisiva y radiofónica, a través de nuevas cadenas y de una mayor presencia de los medios públicos y comunitarios, resulta central en el tema de la diversidad cultural en México y en este sentido será muy importante evaluar el impacto que las recientes reformas en materia de telecomunicaciones tendrán sobre la situación que actualmente prevalece.

La inserción integral de la cultura en los programas de prevención de la violencia

México ha vivido en los últimos años una severa situación de violencia e ilegalidad en varias regiones del país que está permeando todas las esferas de la vida social. En este contexto, la cultura puede jugar un papel muy importante como uno de los pilares de un proceso regenerador del tejido social, la convivencia y la paz social. Como han mostrado las experiencias de ciudades de América Latina, como Medellín, o el caso de Ciudad Juárez en México, la cultura puede jugar un papel fundamental para afrontar este reto.

Por todo ello, resulta muy positivo el anuncio por parte de CONACULTA del Programa Cultura para la Armonía vinculado al Programa Nacional de Prevención Social de la Violencia. Es importante tener en cuenta, como han mostrado las experiencias exitosas en este campo, que para aprovechar el potencial de la cultura como un elemento de cohesión social, cualquier esfuerzo debe estar inserto en una estrategia más amplia y transversal de transformación social. Es fundamental partir de un diagnóstico detallado, elaborado bajo una estrategia de participación e interacción entre ciudadanos e instituciones, trabajando de manera cercana y conjunta con los distintos agentes sociales y culturales locales, a fin para identificar y ejecutar acciones que respondan a las iniciativas y necesidades locales.

El fortalecimiento de la relación entre educación y cultura

Otro asunto pendiente que se ha arrastrado por décadas es el tema de la educación artística a nivel básico. De acuerdo con la ley que crea al INBA, le corresponde «la organización y

desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las Bellas Artes; de la educación artística y literaria comprendida en la educación general que se imparte en los establecimientos de enseñanza preescolar, primaria, de segunda enseñanza y normal.» Esta responsabilidad se extiende al CONACULTA en su decreto de creación. Por muchos años ha sido evidente que las entidades del subsector cultura no cuentan con el personal ni los recursos financieros para hacerse cargo de dicha labor, que tiene que desarrollarse en más de 200 mil planteles escolares. Aún cuando se trata de un tema que rebasa a las instituciones culturales tiene una enorme trascendencia para la cultura y para el desarrollo nacional por el papel de la educación artística en la formación integral de las personas y la construcción de ciudadanía (19). El acceso mismo a la cultura a lo largo de la vida está mediado por el contacto con los lenguajes artísticos desde la niñez y la adolescencia que debe hacer posible el sistema escolar.

En el caso de la lectura, cuyo fomento es responsabilidad del Consejo, también guarda un vínculo estrecho con capacidades y hábitos que debieran desarrollarse en la escuela. Se ha constatado que, junto con la familia, la escuela es determinante en la formación de lectores y precisamente el sistema educativo debiera permitir compensar las carencias del ámbito familiar.

Es paradójico que, estando en México inserta la cultura en el sector educativo de la administración pública federal, no haya podido aprovecharse esta situación para resolver estos retos y fortalecer el vínculo entre educación y cultura.

Una mayor atención en la formación de públicos

A pesar de la profesionalización creciente de la gestión cultural en México, el énfasis general parece centrado en la producción y en los creadores, buscando así acercar la oferta cultural a un mayor número de personas. Sin restar importancia a este eslabón de la cadena, el incremento de la oferta de bienes y servicios culturales no resuelve por sí solo el tema del acceso a la cultura. Así, lo sugieren las cifras antes mencionadas en este texto y la aparente contradicción entre una red de infraestructura en expansión y un número creciente de actividades realizadas, de proyectos apoyados, de libros publicados, de películas producidas, etc., lo que no impide que una importante proporción de la población declare no acceder a estos bienes y servicios.

Es por ello que uno de los retos es asumir la gestión desde una perspectiva más integral que incluya un mayor conocimiento, comunicación e interacción con distintos públicos potenciales y articulando distintas políticas de oferta que no sólo implican más actividades diversificadas y accesibles, sino estrategias de comunicación, mercadeo y formación de públicos.

Un mayor y mejor ejercicio del gasto público en cultura

El gasto público en cultura en México ha crecido significativamente desde el año 2000, cuando no superó los 4 mil millones de pesos, para rebasar los 10 mil millones de 2009 y llegar a cerca de 16 mil millones en 2014. En estos aumentos jugó un papel muy activo como Cámara revisora del proyecto de Presupuesto de Egresos de la Federación enviado por el Ejecutivo.

Resulta interesante comparar estas cifras con el resto de los países de Iberoamérica, sobre todo en términos per cápita o bien como porcentaje del gasto público total. En el primer caso, de acuerdo con el estudio publicado por la CEPAL y la OEI, en México en 2013 el gasto del sector público fue de 9.0 dólares per cápita, por debajo de Cuba (46.0), Costa Rica (14.1) y Brasil (10.2) y por encima de Uruguay (8.6), Chile (7.7) y Argentina (4.1) y Colombia (2.6) (20).

De acuerdo con la misma fuente, el gasto en cultura como porcentaje del gasto total en 2013 en México representó el 0.42%, por debajo de Cuba (1.87), Costa Rica (1.23), Nicaragua (0.96), Argentina (0.71), Uruguay (0.56) y Perú (0.47). Si se incluye el gasto en cultura de instituciones que no son coordinadas por CONACULTA, como la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma Metropolitana el porcentaje sube a 0.69% (21).

Queda entonces como reto un margen de crecimiento por alcanzar al gasto público en cultura si se quiere atender a lo planteado en la *Declaración de la XVII Conferencia Iberoamericana de Cultura* de agosto de 2014 que recomendó «el objetivo de que los presupuestos de cultura de todos los países alcancen al menos el 1% del presupuesto nacional en la próxima década para reforzar, entre otros, el desarrollo económico de los países y favorecer la inclusión social».

Sin embargo, tan importante como el monto del gasto, es en qué se gasta y cómo se determina en qué se va a gastar. En este sentido, y habida cuenta del crecimiento registrado en los últimos años, el reto más urgente a resolver en materia de gasto público es el tema de los recursos presupuestales «etiquetados» por el Congreso. Desde aproximadamente 2001 la Cámara de Diputados ha aumentado de manera consistente los recursos destinados a la cultura en relación al proyecto de Presupuesto de Egresos de la Federación enviado por el Ejecutivo y ha decidido etiquetar parte de estos recursos a proyectos específicos. El porcentaje de recursos etiquetados ha venido creciendo desde entonces hasta alcanzar en 2013 el 24% de los recursos autorizados para cultura (22). De manera que los diputados, en la práctica, han determinado apoyar proyectos por encima de los atributos del CONACULTA y los organismos estatales de cultura, sin hacer explícitos los criterios empleados en dicho otorgamiento y sin que haya mediado ningún tipo de convocatoria a través de la cual los proyectos pudieran concursar por los recursos en igualdad de circunstancias.

La mayor influencia del Congreso en la aprobación del presupuesto, desde luego, resulta positiva. Pero con la etiquetación, la Cámara de Diputados asume facultades de política cul-

tural que pueden invadir las atribuciones del Poder Ejecutivo. Etiquetar puede afectar la lógica de planeación global del sector y fragmentarlo en proyectos de interés político local o particular. Por otra parte, se abre la puerta a un clientelismo presupuestario dado que algunos programas pueden ser aprobados por su atractivo político más que por su impacto.

Mantener, fortalecer el papel de artistas, intelectuales y gestores culturales e incorporar a otros sectores de la sociedad civil

A lo largo de los últimos veinticinco años, el panorama de la gestión y la política cultural en México se ha modificado sensiblemente. Los cambios que se dieron fueron en buena medida producto de iniciativas y propuestas surgidas desde las comunidades de artistas, intelectuales y gestores culturales. La creación misma del CONACULTA y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en diciembre de 1988 y marzo de 1989 respectivamente, obedecían a las demandas hechas por diversos artistas e intelectuales, destacadamente Octavio Paz. La creación del Canal 22 en 1993 se produce también como respuesta a una petición expresa formulada en una solicitud pública hecha por un nutrido grupo de intelectuales al Presidente Salinas.

Como había ocurrido antes, pensadores de distintas ramas de las humanidades y las ciencias sociales participaron directamente en las instituciones culturales públicas. Ejemplos destacados son Guillermo Bonfil y Rodolfo Stavenhagen que incidieron de manera profunda en la conceptualización y la operación de las políticas y programas de culturas populares.

Desde luego que la postura de artistas e intelectuales ante la política cultural ha sido muy diversa e incluye visiones muy variadas, en ocasiones excluyentes y contradictorias, de manera que las relaciones con el aparato institucional cultural han sido complejas y la incidencia en su quehacer fluctuante.

En todo caso, en distintos momentos voces como la de Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis y Gabriel Zaid, Héctor Aguilar Camín, Enrique Florescano y Enrique Krauze, o bien las reflexiones desde la academia hechas por científicos sociales como Lourdes Arizpe y Néstor García Canclini, por citar sólo algunos ejemplos, han sido puntos de referencia clave que han orientado la política cultural y marcado la formación de las nuevas generaciones de gestores culturales.

La tarea de enfrentar los retos aquí mencionados rebasa a las instituciones culturales de distintos niveles de gobierno. Es algo que desde luego que les atañe, como también a instituciones gubernamentales de otros sectores y a los poderes legislativos del nivel federal y estatal. Pero es también responsabilidad de distintos actores sociales, tanto aquéllos que actúan primordialmente en el ámbito de la gestión cultural como en otros campos. La transversalidad a la que se ha hecho referencia a lo largo de este texto hace necesarias soluciones que involucren una participación social e institucional de un espectro muy amplio.

Hay muchos ejemplos positivos recientes que avanzan en esta ruta. Basta mencionar el caso de los «Diez compromisos indispensables para la política cultural 2012-2018» que un grupo de artistas y promotores culturales presentaron frente a los candidatos a la Presidencia de la República de manera previa a las pasadas elecciones (23), o bien el trabajo que por años ha impulsado el Grupo de Reflexión sobre Economía y Cultura (GRECU) (24) desde la Universidad Autónoma Metropolitana, así como numerosas iniciativas que llevan a cabo gestores, académicos y emprendedores culturales a nivel local. Enfrentar los retos de la política cultural exige que esta participación social se fortalezca y se desarrolle de manera continua, propositiva y estructurada, con una perspectiva incluyente y abierta.

NOTAS

- (1) Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1989). *Programa 1989-1994*. México: CONACULTA.
- (2) Considero este tema de vital importancia, sobre todo a raíz de las reformas al artículo 4º constitucional introducidas en 2009 que establecen que «toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales».
- (3) Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (2014). *Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018*. México: Diario Oficial de la Federación.
- (4) Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (2012). *Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México*. México: INEGI.
- (5) Ob. cit.
- (6) Para este análisis se utiliza la información del Sistema Cultural de las Américas (SICLA), desarrollado por el Banco Interamericano de Desarrollo con datos proporcionados por los Ministerios de Cultura u organismos equivalentes de veintiséis países de América Latina y el Caribe (<http://www.sicla.org>). En la escala construida el primer lugar lo ocupa el país con menos habitantes para cada museo, teatro o librería y el último el país con más habitantes por cada tipo de infraestructura.
- (7) Cálculos propios con base en datos del Sistema de información Cultural del CONACULTA (<http://sic.conaculta.gob.mx>)
- (8) Se toma como referencia 2002 ya que los datos de que se dispone para años anteriores no son estrictamente comparables.
- (9) Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1989). *Programa 1989-1994*. México: CONACULTA.
- (10) Los testimonios que aparecen en este apartado están tomados de CRUZ, E. y LARA, C., (coords.) (2012). *1988-2012 Cultura y transición*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- (11) Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1989), Programa 1989-1994, México: CONACULTA, p. 53.

- (12) Para un recuento pormenorizado de los distintos foros y encuentros organizados y las propuestas presentadas en los últimos años se recomienda revisar LARA, C. (2013). *Voces, ecos y propuestas para la agenda cultural del siglo XXI*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- (13) Unión Internacional de Telecomunicaciones, ONU (2013). *The State of Broadband 2013: Universalizing Broadband*. Ginebra: UIT.
- (14) Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (2004). *Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Culturales*. México: CONACULTA.
- (15) GARCÍA ZABALLOS, A. y LÓPEZ RIVAS, R. (2014). *Socioeconomic Impact of Broadband in Latin American and Caribbean Countries*. Washington, D. C.: BID.
- (16) Sobre este tema ver CRUZ, E. (coord.) (2010). *Economía cultural para emprendedores. Perspectivas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- (17) HUERTA-WONG, J. E. y GÓMEZ GARCÍA, R., (2011). «Concentración y diversidad de los medios de comunicación y las telecomunicaciones en México». *Comunicación y sociedad*, nº 19.
- (18) SOSA PLATA, G. y GÓMEZ, R (2011). *Los medios digitales: México*. Londres: Open Society Foundations.
- (19) Ver JIMENEZ, L., AGUIRRE, I. y PIMENTEL, L. (2011). *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Madrid: OEI.
- (20) Organización de Estados Iberoamericanos (2014). *Cultura y desarrollo económico en Iberoamérica*. Madrid: OEI.
- (21) Centro de Investigación para el Desarrollo Cultural y la Educación Artística (2014). *Análisis de Presupuesto de Egresos de la Federación 2011-2013*. Aguascalientes: CIDCEA.
- (22) Ob. cit.
- (23) Ver <http://10compromisospoliticacultural.blogspot.mx/>
- (24) Ver <http://economiacultural.xoc.uam.mx/index.php/quegreco>

LA AGENDA PENDIENTE DE LA ECONOMÍA CREATIVA EN BRASIL - *EPPUR SI MUOVE*

Ana Carla Fonseca Reis

AUTORA/AUTHOR:

Ana Carla Fonseca Reis

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Gestora pública de la Fundação Getúlio Vargas de São Paulo

TÍTULO/TITLE:

La Agenda pendiente de la economía creativa en Brasil - *eppur si muove*

The Outstanding Agenda of the creative economy in Brazil - eppur si muove

CORREO-E/E-MAIL:

anacarla@garimpodesolucoes.com.br

RESUMEN/ABSTRACT:

Defendida por muchos, rechazada por otros y en general poco comprendida como propuesta más amplia sobre un mundo en dramática transformación, la economía creativa parte del reconocimiento del talento creativo –cultural o científico– como el recurso de más valor de una economía y de una sociedad que tienden a la estandarización. Con eso, es posible reproducir una dinámica de apropiación y exploración, ahora con base en la creatividad como materia prima; o, alternatively, buscar crear las condiciones para que el talento creativo, presente en todos, sea valorado de modo más ubicuo, generando otras posibilidades de desarrollo colectivo e individual. Este artículo propone la economía creativa como base de un nuevo paradigma económico, discute la posición de la cultura como un pilar básico de ese contexto todavía en formación y trae la discusión a Brasil, país que se enorgullece de la creatividad de su gente y la tiene como rasgo pronunciado de su imagen internacional. Veremos en grandes líneas cómo la economía creativa brotó en un debate que ya lleva una década, con arranques y paradas; y lo que avanzó (o no) desde entonces, concluyendo con sugerencias puntuales para la construcción de una política más estructurada del tema.

Defended by many, rejected by others and in general not understood well as a wider proposal for a world going through a dramatic transformation, the creative economy starts by recognising creative talent –cultural or scientific– as the most valuable resource of an economy and a society that tend towards standardization. With that, it is possible to reproduce a dynamic of appropriation and exploration, but still based on creativity as a raw material; or alternatively, to try to create the conditions for creative talent, present in everything, to be valued more ubiquitously, generating other possibilities for collective and individual development. This article proposes the creative economy as the base of a new economic paradigm, discusses the position of culture as a basic pillar of this area that is still forming and brings the discussion to

Brazil, a country that is proud of the creativity of its people and where this creativity is a strong feature of its international image. We will see, broadly speaking, how the creative economy sprouted from a debate that has been going on for a decade, on and off; and how much it has advanced (or not) since then, concluding with detailed suggestions for the construction of a more structured policy on this topic.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Economía de la cultura; derechos de propiedad intelectual; desarrollo; industrias creativas; América Latina.

Cultural economics; intellectual property rights; development; creative industries; Latin America.

Tras haber dado sus primeros respiros en Australia, en el 1994 y seguido una trayectoria con acento británico que la proyectó en el mundo, en los años siguientes, la economía creativa se convirtió quizás en uno de los términos más celebrados y esquizofrénicos de nuestra reciente historia económica y de sus enlaces con el campo cultural. La profusión de términos a ella asociados no deja lugar a duda sobre el protagonismo de la creatividad en nuestros días: economía creativa, industrias creativas, ciudades creativas, emprendedorismo creativo, clase creativa. Y otros se suman a estos, desde los que atribuyen un nombre más colorado a un cuadro muy parecido, como la economía naranja, hasta otros de solidez discutible, como la economía de la abundancia. Para completar, hay aún los que sobreponen a la economía creativa otros tantos temas que no necesariamente dialogan con ella, tal la economía de la sostenibilidad o hasta la economía solidaria.

El resultado es, inevitablemente, una larga pila de azulejos, que juntos conforman una inmensa torre de Babel. Pero finalmente, ¿qué se entiende por economía creativa? ¿Cuáles son sus enlaces con la economía de la cultura, la economía del conocimiento, los derechos de propiedad intelectual? Una vez delimitado ese enfoque, ¿qué tan comprendido o promisor es su empleo en Brasil, donde la pujanza de diversidad y de creatividad es inversamente proporcional a la posición del país en los índices de innovación económica y de participación en los flujos mundiales de dichos productos y servicios creativos?

Poniendo los puntos en las íes - la eclosión de la economía creativa como paradigma económico

Aunque para muchos la palabra «creativa» sea tan atractiva que lanza en el olvido cualquier otra que le esté cerca, economía creativa es, ante todo, una mirada de la economía sobre la creatividad. Puede que generase menos confusión si la creatividad apareciese substantivada, como en la «economía de la creatividad». De cualquier modo, no es casualidad que la llamada economía creativa haya surgido en la estela de un binomio que ha afectado profundamente la economía mundial, las relaciones sociales y las políticas culturales: globalización y nuevas tecnologías, marcadamente las de información y de comunicación (TICs). Si de un lado se generó la sensación que el mundo de uno era más amplio –sitios, ideas y eventos producidos del otro lado del planeta jamás se presentaron tan cercanos, siempre y cuando la inclusión digital lo permita–, del otro se aceleró la competencia a niveles exponencialmente dramáticos. La consecuente circulación de ideas, productos y servicios; la facilitada transferibilidad de capital y tecnología en escala global; y el desplazamiento de personas y de empresas con desenvoltura inédita, generaron consecuencias profundas en nuestro modo de producir, compartir y consumir. Los bienes y servicios se volvieron en forma creciente semejantes y fácilmente copiables; sus ciclos de vida se hicieron más cortos, para desesperación de los que antes gozaban de una ventana de aire entre dos creaciones o lanzamientos; y, como consecuencia, las economías mundiales, empezando por varios de los países dichos desarrollados, fueron llevadas a reconocer lo evidente: que la única alternativa a competir con base en el

precio (cuando, en el límite, hasta el ganador mismo pierde), es competir por productos y servicios diferenciales y con valor añadido.

La buena noticia de esa crisis de valores es justamente la oportunidad de poner el talento humano en el centro del protagonismo. A empezar por la esfera económica, de donde había sido dejado al margen de otros recursos (capital, tecnología etc.). Por un tiempo ganó cuerpo la noción de clase creativa –la idea de que algunas carreras eran las catalizadoras de transformación y desarrollo. Sin embargo, suena incoherente pretender que la base de una economía creativa es su gente, mientras se limita ese potencial a media docena de privilegiados trabajadores capaces de crear y toda una multitud de otros, comunes y anónimos representantes de carreras menos benditas por la creatividad, se verían condenados a ejecutar la creación ajena, en una reproducción de la lógica de la Revolución Industrial, en pleno siglo XXI.

No hay posibilidad, ni tampoco validez, en proponer una revisión de la lógica económica que siga excluyendo de entrada la contribución y la búsqueda de satisfacción de la gran mayoría de los trabajadores. Ni las economías, ni tampoco las sociedades se pueden dar a ese lujo. La cuestión de fondo entonces pasa a ser cómo ofrecer las condiciones para que cada uno y todos puedan ser más creativos, para beneficio individual y colectivo. Pero en términos prácticos de dibujo y estructuración de una política económica, ¿cómo dar enfoque a algo tan amplio como el impacto de la creatividad en la actividad económica? Porque, al final, todo puede ser creativo.

La economía creativa es vista como teniendo en su centro las industrias creativas (1) –sectores de la economía con más gran carga de capital intelectual, lo que centra la discusión en un abanico de sectores abarcando cultura y ciencia y tecnología. Con esto, la economía creativa sería una fusión de la economía de la cultura y de la economía del conocimiento. Complementariamente y desde su acta de nacimiento, la economía creativa presenta una fuerte vinculación con los derechos de propiedad intelectual, como tentativa de proteger los creadores y remunerarlos por su trabajo. Con eso, habría que traer a la agenda el debate sobre la inadecuación de las actuales leyes de propiedad intelectual a saberes comunitarios o tradicionales y las distorsiones a su aplicación, que permitirían legitimar la exploración de más valía creativa, tanto de orden tecnológico (los derechos industriales), como cultural (los derechos de autor).

El rol de cultura está dado desde la emblemática política cultural de la Commonwealth, defendida en Australia por el Primer Ministro Paul Keating, en el 1994 (2). Y se confirmó al ser reconocida como pilar de la Creative Britain llevada por el Primer Ministro británico Tony Blair, aunque no sin críticas de que la cultura haya perdido su especificidad en el conjunto de las industrias creativas (3).

De hecho, es posible individualizar al menos tres dimensiones básicas por las que la cultura contribuye a esa mirada de la economía creativa. La primera es reconociendo que lo que es

más identitario es también diferencial y no copiable, en un mundo que tiende en demasía a estandarizarse. Es propulsando nuevas propuestas, comportamientos, miradas, conexiones, teniendo por base identidades, visiones de mundo y diversidades capaces de convertir la paradoja de la globalización en conciliación entre lo local y lo global. Al final, es condición básica para un árbol frondoso lanzar ramas que respiren lejos y cultivar raíces que alcancen aguas profundas.

La segunda es por el impacto económico de los productos y servicios culturales, *per se* y como dinamizadores de cadenas más largas. Basta pensar en el impacto de la gastronomía sobre toda una secuencia de productos y servicios relacionados y de apoyo, valorizando y promoviendo, en sus eslabones y puntas, inclusive el trabajo de los agricultores de productos tradicionales. O tomemos como ilustración el potencial del sector de la moda en añadir valor a la cadena de confección y textiles, llegando hasta la punta, donde señoras modistas trabajan desde las favelas. En Brasil, por ejemplo, esa cadena es la más grande generadora de trabajo femenino, en todo el sector servicios. Lo que falta –y la oportunidad que una mirada desde la economía creativa puede aportar– es motivar e incorporar el talento creativo de todo un contingente de mano de obra todavía involucrado en buena parte de esa cadena.

Si la primera dimensión de presencia de la cultura en la economía creativa es identitaria y la segunda es económica, la tercera se da al generar un ambiente más propicio a la creatividad, a la formación de conexiones entre diversidades, estimulante de miradas distintas, promotor de un ambiente efervescente de horizontes de querer y hacer. De las intervenciones callejeras a los conciertos en espacios culturales institucionalizados, de los programas de sensibilización a los lenguajes artísticos a los museos fijos o itinerantes, la exposición y la interacción con el arte y la cultura pueden contribuir a ampliar el repertorio y las posibilidades que uno tiene de intervenir y de crear nuevos modos de pensar y actuar.

La Política de Economía Creativa en Brasil. Diez años de arranques y paradas

La economía creativa desembarcó públicamente en Brasil en el 2004, con la realización de una sesión de alto nivel sobre las Industrias Creativas y el Desarrollo, en el marco del encuentro cuatrienal de la Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo (UNCTAD XI), en São Paulo. El tema germinó por la visión combinada de dos padrinos de peso, el Embajador Rubens Ricupero, entonces Secretario General de UNCTAD (1995-2004), quien había seguido su florecer en distintas partes del mundo; y el Ministro de la Cultura de Brasil, Gilberto Gil (2003-2008).

Al analizar los despliegues de este evento, el Ministro defendió de manera entusiasta la diversidad brasileña como sustrato de la creatividad en el país, aunque restringiendo la economía creativa a su faceta cultural:

«Somos conscientes de que la mayor garantía de las ventajas mutuas que podamos tener resulta de la naturaleza de la materia prima que está en juego: la creatividad de la gente, de las comunidades y de los pueblos del mundo, la esencia de nuestro patrimonio inmaterial, expresándose a partir del precioso lastro de nuestra diversidad cultural» (4).

Nótese, por lo tanto, que en Brasil la gobernanza institucional de la economía creativa tuvo de entrada su centro en el departamento cultural, que se mostraba fértil para acogerlo. Meses antes el Ministro Gil había definido que su política cultural se apoyaría en tres dimensiones: simbólica, identitaria y económica (esta por primera vez mencionada en la política cultural del país). Además, el capital simbólico que él poseía, como emprendedor y artista de primer rango, le otorgaba la posibilidad de promover articulaciones con otros departamentos e instituciones nacionales y regionales, en una reconocidamente necesaria consideración de la cultura en llave transversal.

El paso siguiente fue la organización, en el 2005, del Foro Internacional de Industrias Creativas, en Salvador de Bahía. Durante ese evento, que reunió representantes de distintos países e industrias creativas, el Ministro ratificó la propuesta de creación del Centro Internacional de las Industrias Creativas, cuya misión sería constituir una base de conocimiento y espacio para las actividades y programas sobre el tema. Varios países se manifestaron favorables y potencialmente apoyadores de la constitución del centro, tales Jamaica, Argentina, China y el Reino Unido, por medio del British Council.

«The Brazilian Government attaches particular importance to the creative economy and its role in promoting development and will be hosting an International Forum on «Shaping the International Centre for Creative Industries», which will be held in Salvador of Bahia, Brazil, from 18 to 20 April 2005. The Forum is organized jointly with UNCTAD, which pioneered economic research on the trade and development-related aspects of the creative economy. This initiative has also received the support of other UN institutions such as UNDP, UNESCO, ILO, WIPO and ITC. The aim of this gathering is to discuss the scope, modalities of operation, financing, organizational structure and partnerships for the establishment of the ICCI (5), which will be based in Brazil (6).

Sin embargo y por razones no hechas públicas, el Centro no fue implementado. El Ministerio de la Cultura, que había adoptado y tomado el protagonismo en el ámbito del gobierno nacional, excluyó el término «economía creativa» de sus programas y discursos por seis años –los que quedaron de la gestión Gil y los de su ex-Secretario Ejecutivo y sucesor en el segundo mandato de la presidencia Lula, Juca Ferreira (2008-2010). Ningún otro ministerio se postuló públicamente para capitanear la agenda de la economía creativa en Brasil. Quizás, al haber sido fuertemente asociada a una política cultural y a una bandera de la política Gil, otros no se hayan sentido adecuados o capacitados para heredarla. Tampoco tuvo continuación en el ministerio un programa vuelto a la economía de la cultura, cuya responsabilidad se encontraba bajo la Directoría de Políticas Culturales. El hecho que el debate sobre la eco-

nomía creativa haya llegado a la política pública de Brasil en el mismo momento que lo de la economía de la cultura y que ninguno de los dos haya avanzado por años contribuyó (y sigue contribuyendo) a instalar una gran confusión de comprensión de lo que son uno y otro y de las diferencias entre ambos.

La economía creativa solo volvió a la pauta del gobierno federal en el 2011, cuando la nueva Ministra Ana de Hollanda (2011-2013) anunció la creación de la Secretaría de la Economía Creativa. En sus palabras:

«Fue una necesidad que sentíamos hacía mucho. La economía creativa no había ganado el estatus necesario. Todo pasa por la cultura –además de las tradicionales industrias creativas, como la editorial, la fonográfica, la audiovisual, etc.– hay otras áreas que crecieron, como moda, diseño, arquitectura. Un mundo gira alrededor de esas actividades, pero no estaba organizado, ni había metodología de trabajo, de aprovechamiento, siendo que ella genera dinero y muchos empleos» (7).

La institucionalización de la economía creativa en el gobierno brasileño, aunque una vez más restringida a su componente cultural, generó mucho entusiasmo de parte de la clase cultural, que veía en ese paso una posibilidad de traer la cultura de la margen de los debates importantes hacia su centro. Esta ambición fue traducida en el primer Plan de la Secretaría de la Economía Creativa 2011-2014.

«La Secretaría de la Economía Creativa (SEC) simboliza, a partir de este Plan, el reto del Ministerio de la Cultura de liderar la formulación, la implementación y el monitoreo de políticas públicas para un nuevo desarrollo fundado en la inclusión social, en la sustentabilidad, en la innovación y, especialmente, en la diversidad cultural brasileña.

Por otro lado, al plantearnos, a través de la SEC, un «Brasil Creativo», queremos acen-
tuar el compromiso del Plan Nacional de Cultura con el Plan Brasil sin Miseria, a través de la inclusión productiva, y con el Plan Brasil Mayor, en la búsqueda de la competitividad y de la innovación de los emprendimientos creativos brasileños». (SEC, 2011)

Un plan seguramente optimista, que pretendía contribuir para hacer frente a los retos gigantes de inclusión, innovación y sustentabilidad, en el marco de un plan macro de desarrollo. Pero quizás demasiado optimista, visto que a la falta de comprensión de lo que significaba la economía creativa en el gobierno y fuera de él se sumaba la ausencia de datos oficiales y estadísticas que permitiesen elaborar un primer diagnóstico de los sectores creativos brasileños o por lo menos de estadísticas culturales con base histórica. De hecho, la generación de informaciones y datos fue presentada en el Plan como uno de los cinco retos prioritarios de la SEC, juntamente con el estímulo al fomento de emprendimientos creativos; la educación para competencias creativas; la construcción de una infraestructura de creación, producción, distribución/circulación y consumo/fruición de bienes y servicios creativos; y la creación/ade-
cuación de marcos legales para los sectores creativos.

También hay que mencionar que el plan salió firmado por un ministerio que no disponía del mismo capital simbólico que su antecesor tenía; por lo menos no hasta un cambio, cuando la nueva Ministra Marta Suplicy (2013-2014) logró articular convenios con otras instituciones; y que algunas de ellas no se sentían necesariamente pertenecientes al debate, al ver la economía creativa restringida a la economía de la cultura y con fuerte apego identitario. Hasta ahora no es poco común escuchar referencias a la economía creativa como economía solidaria o identificada a mecanismos de financiación cultural, especialmente a leyes de mecenazgo.

Al final del cuatrienio de la primera gestión de la SEC y ya con su segundo secretario, los resultados prácticos son meritorios, pero siguen siendo puntuales. Vale mencionar la oferta de un curso virtual de gestión para emprendedores de la cultura, en julio; la creación, en los últimos meses, de un conjunto de observatorios e incubadoras de economía creativa con sede, sobre todo, en universidades federales, que pretende que se conviertan en una red; la organización de un Premio Brasil Creativo, para emprendedores del sector; y el lanzamiento del Programa Conexão Cultura Brasil que, inspirado en el Ciencia sin Fronteras, promueve becas de estudio en cursos de industrias creativas ofrecidos por universidades extranjeras y permite la participación de emprendedores creativos brasileños en ferias y encuentros internacionales.

Eppur si muove (despacio)

En el arco de la última década algunas instituciones federales, gobiernos regionales y otros órganos de competencia pública decidieron avanzar la agenda de la economía creativa, independientemente de lo que pasaba (o no) en la esfera ejecutiva nacional. En los gobiernos regionales, el estado más activo ha sido Rio de Janeiro, con 91 municipios, además de la ciudad capital de mismo nombre. Sus dos actores protagonistas en esa historia son la Coordinadoría de Economía Creativa, instaurada en el 2009, bajo la Secretaría de Cultura; y la Federación de Industrias del Estado de Rio de Janeiro (FIRJAN). La primera llevó a cabo algunas acciones y programas, teniendo como punta de lanza el Plan Rio Creativo, que incubaba física o virtualmente emprendedores seleccionados por convocatoria, activos en 20 sectores (incluyendo, además de los obvios, *games*, *software*, arquitectura, publicidad y turismo cultural).

La segunda, además de comités sectoriales, conferencias y cursos, ofreció los primeros estudios sobre el conjunto de las cadenas creativas en Brasil. Su primera edición contemplaba esencialmente las industrias definidas por el DCMS inglés, en el 1997/98, vista la ausencia de una posición brasileña. Con datos del 2008, fue actualizada en el 2011, añadiendo a la lista original otras industrias vinculadas a la economía del conocimiento, como biotecnología y investigación y desarrollo. Además de datos nacionales, el estudio ofrece informaciones importantes sobre todos los estados brasileños, como nivel de sueldo y número de trabajadores formales, consolidándose como el gran referente en el tema. Sin embargo, la discrepancia entre la mirada de la FIRJAN (que mezcla cultura y ciencia) y el discurso oficial, que

centra la economía creativa en la cultura *stricto sensu*, produce mucha confusión. Frecuentemente, se hacen menciones a los números del estudio para justificar la representatividad económica de la cultura.

El otro estudio digno de mención fue desarrollado en el 2012 por la Fundación de Desarrollo Administrativo del Gobierno del Estado de São Paulo-FUNDAP (8). Presentando datos de empleo para la región metropolitana de São Paulo, el estado homónimo y el Brasil, se buscaba de algún modo sensibilizar para el tema las políticas públicas y el sector privado de una región responsable por el 11,5% del PIB nacional, además de traer una primera mirada de geografía económica, ubicando la distribución de industrias creativas específicas en el mapa de la ciudad.

Ya en la esfera financiera, el Banco Nacional para el Desarrollo Económico y Social-BNDES creó en el 2006 el Procult-Programa para el Desarrollo de la Economía de la Cultura (9). Surgido en la misma onda de discusiones sobre la importancia de la economía de la cultura, en 2003-2005, el Procult estaba inicialmente centrado en el sector audiovisual. En los años siguientes se extendió a los sectores musical, editorial, de artes visuales y escénicas, y también a los juegos electrónicos. Sin embargo, con líneas de inversión de un mínimo de US\$450 mil *circa*, el programa se dirige claramente a empresas medianas y grandes. Ya los pequeños emprendedores tienen gran dificultad de acceder a servicios financieros, al no poseer garantías reales. La situación es menos dramática para los emprendedores de sectores tecnológicos, en vista de la consolidación de la lógica de *start-ups*. Lo mismo no se da con los pequeños emprendedores de sectores artísticos y culturales, que tienen además que combatir una confusión que reduce emprendimientos culturales a simples proyectos culturales; y que asocia solicitud de crédito negocio a solicitud de mecenazgo cultural.

Paralelamente, la Agencia Brasileña de Promoción de Exportaciones e Inversiones (APEX) (10) incorporó en su portafolio de segmentos apoyados para internacionalización los que definió como «economía creativa y servicios» (artes visuales, editorial, audiovisual, diseño, música y publicidad), algunos de los cuales ya interesaban la atención de la agencia hacía años, juntamente con la moda.

Pero aparte de los esfuerzos más o menos puntuales llevados a cabo por esas y otras instituciones públicas, el sector privado también se ha movilizado en los últimos 15 años, para promover de modo más consistente estrategias y programas estructurantes de consolidación de industrias creativas en Brasil. Varios ejemplos inspiradores ilustran ese trabajo determinado, y a menudo sin ningún apoyo público –al menos hasta mostrarse exitoso. Es el caso de la moda. La *São Paulo Fashion Week* (SPFW), organizada por primera vez en el 2001 por un grupo de trabajadores del sector, se convirtió en pocos años en una de las más importantes semanas de moda del mundo y genera permanentemente una serie de iniciativas para fortalecer el sector –del mapeo a la capacitación de los eslabones de la cadena, de actividades en barrios periféricos a la apertura de espacio a exposiciones innovadoras en sustentabilidad.

La Asociación Brasileña de Desarrolladores de Juegos Electrónicos (ABRAGAMES), uno de los sectores creativos vistos como prioritarios también por el gobierno nacional, ofrece también por iniciativa privada, desde el 2004, planes, recomendaciones y mapeos para fortalecerse. La Asociación Brasileña de Arte Contemporánea (ABACT), organizada en el 2007, hoy congrega 52 galerías y más de mil artistas y busca, entre otras metas, promover acciones para profesionalizar y desburocratizar un mercado cuyos números internos y de exportación crecen exponencialmente, consolida la participación brasileña en ferias, hasta internacionales, motiva la organización de grandes eventos en varias ciudades (por ejemplo, SP Arte) y proyecta el imagen internacional de un Brasil creativo.

Mirando adelante

En resumen, muchas de las industrias creativas brasileñas prosperan gracias al emprendimiento, a la visión de negocios y a la competencia de los trabajadores de sus cadenas. Y, de hecho, nótase que aunque muchas de ellas hayan siempre existido, fue tan solo en la última década que lograron estructurarse, proyectarse y consolidarse nacional y, en varios casos, internacionalmente. Algunos órganos públicos y acciones gubernamentales vienen ayudando a ese movimiento, pero como se ha visto, de modo muy tímido y puntual. Falta todavía en Brasil una política vuelta hacia la economía creativa, de modo más amplio, y a la economía de la cultura, en un enfoque más circunscrito, que establezca una estrategia, articule programas y lance las condiciones para que los sectores creativos puedan alzar vuelo.

En este sentido, vale contribuir con cuatro sugerencias de pilares fundadores para el proceso de desarrollo de dicha política:

- 1) Aclarar la enorme confusión conceptual existente hoy respecto a la economía creativa y establecer sus diferencias ante otros términos usualmente mencionados como sinónimos, comenzando por la economía de la cultura.
- 2) Generar estudios y estadísticas que permitan establecer diagnósticos y monitorar una política estratégica, macro y estructurante de la economía creativa en el país.
- 3) Promover un modelo de gobernanza de economía creativa transversal e incorporada en las políticas ministeriales, con capital político para su implementación y que la blinde de usuales danzas en los cargos políticos.
- 4) Trabajar las cadenas no solamente con vistas a reducir sus cuellos de botella (acceso a crédito en un sistema financiero que resiste a trabajar metodologías de valoración de intangibles; sistema educativo que no exterminie la creatividad y premie la repetición; alfabetización digital con promoción de raciocinio crítico), sino que esencialmente dedicada a promover un *spill-over* de los beneficios de las industrias creativas a los sectores tradicionales de la economía. Así sí podremos referirnos a una verdadera y concreta estrategia de inclusión socioeconómica.

NOTAS

- (1) UNCTAD (2008)
- (2) <http://apo.org.au/node/29704>
- (3) Knell & Oakley (2007)
- (4) REIS, A.C.F. (2008)
- (5) International Center for the Creative Industries.
- (6) UNCTAD, 2005
- (7) <http://www.culturaemercado.com.br/politica/ana-de-hollanda-fala-sobre-a-secretaria-de-economia-criativa>
- (8) «Economia Criativa na Cidade de São Paulo - diagnóstico e potencialidade».
- (9) http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Areas_de_Atuacao/Cultura/Procult
- (10) <http://www2.apexbrasil.com.br/exportar-produtos-brasileiros/setores-produtivos/economia-criativa-servicos>

BIBLIOGRAFÍA

- CONFERENCIA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL COMERCIO Y EL DESARROLLO-UNCTAD (2008). *Creative Economy Report 2008*.
- CONFERENCIA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL COMERCIO Y EL DESARROLLO-UNCTAD. *Enhancing the Creative Economy: Shaping an International Centre on Creative Industries (ICCI). Background Note*.
- FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO-FIRJAN (2011 y 2008). *Cadeia da Indústria Criativa no Brasil*.
- FUNDAÇÃO DO DESENVOLVIMENTO ADMINISTRATIVO-FUNDAP (2012). *Economia Criativa na Cidade de São Paulo - diagnóstico e potencialidade*.
- GIL, G. (2007). «Cultura, identidade e acesso». *Diplomacia Estratégica Política*, nº 8.
- KEATING, P. (1994). *Creative Nation - Commonwealth cultural policy*.
- KNELL, J. & OAKLEY, K. (2007). «London's Creative Economy - an accidental success?». *The Work Foundation. Provocation Series*, vol. 3, nº 3.
- REIS, A.C.F. (2008). *Org. Economia Criativa como Estratégia de Desenvolvimento - uma visão de los países en desarrollo*. Garimpo de Soluções & Itaú Cultural.
- SECRETARIA DA ECONOMIA CRIATIVA DO MINISTÉRIO DA CULTURA (BRASIL), *Plano da Secretaria de Economia Criativa - políticas, diretrizes e ações 2011-2014*.

RETOS PARA LA GESTIÓN CULTURAL, EN AMÉRICA LATINA

Carlos Javier Villaseñor Anaya

AUTOR/AUTHOR:

Carlos Javier Villaseñor Anaya

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Promotor cultural. Experto UNESCO/UE en política cultural y gobernanza

TÍTULO/TITLE:

Retos para la gestión cultural, en América Latina

Cultural Management Challenges, in Latin America

CORREO-E/E-MAIL:

gaia@prodigy.net.mx

RESUMEN/ABSTRACT:

El concepto América Latina ha demostrado ser suficientemente abarcador como para organizar a 600 millones de personas en una sociedad inclusiva y culturalmente diversa, capaz de proponerse y ejecutar objetivos comunes. Sin embargo, al comienzo del siglo XXI, es posible percibir un debilitamiento de la capacidad cohesionadora de sus elementos significantes. A través del hilo conductor del concepto economía creativa, analizo algunos retos a los que se enfrenta la gestión cultural en América Latina.

The imagery of Latin America has proved to be sufficiently comprehensive to organize 600 million people in an inclusive and culturally diverse society, which has been able to agree and implement common goals. However, at the beginning of the XXI century, it is possible to perceive a weakening of the cohesive capacity of its significant elements. Through the thread of the creative economy concept, I discuss some cultural management challenges for Latin America.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Política cultural; gestión cultural; cultura y desarrollo; cohesión social.

Cultural policy; cultural management; culture and development; social cohesion.

«Yo pienso como los Aymaras:
pobres son los que no tienen comunidad.»

José Mujica, presidente de Uruguay

«...para que se pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,...»

*Fragmento de Piedra de sol,
Octavio Paz, premio Nobel*

«La creatividad es colectividad.
Más que una expresión de individualidad,
la creatividad toma forma en un contexto social»

S. Alexander Haslam et al.
Scientific American MIND
Vol. 25, número 4, agosto 2014, p. 31

Para quienes nos dedicamos a investigar, dar a conocer y tratar de explicar la diversidad cultural, de tal manera que sea apropiable y propicia al desarrollo sustentable, resulta especialmente importante no perder el paso. No para estar a la moda, sino porque somos –en algún sentido– decodificadores de futuros posibles, para quienes ofician en el ejercicio de su libertad cultural. Es con base en esa ética que ocupo, y agradezco, el espacio que *Periférica* tan generosamente me abre.

Mi texto no pretende resumir las aportaciones de cada uno de mis colegas en este número monográfico, ni sorprender con hallazgos involuntariamente omitidos, sino solamente ofrecer algunas claves que faciliten comprender un poco mejor el contexto regional sobre el que se desarrollan esas expresiones concretas de política y gestión cultural nacionales.

Mi trabajo como consultor internacional en políticas culturales para el desarrollo sustentable me ha dado la oportunidad de caminar por muchos de los países de América Latina y de conocer a su gente. A partir de esas experiencias y haciendo uso de las nuevas tecnologías, tengo también contacto cotidiano con personas y organizaciones culturales de todo el continente y con latinoamericanos que trabajan proyectos culturales en otras geografías.

Desde esa perspectiva he venido observando que esa identidad latinoamericana, que era tan poderosa a finales del siglo XX (1970-2000), se ha venido debilitando y perdiendo su capacidad cohesionadora. Estoy viendo que la unidad regional se fragmenta en adscripciones identitarias definidas por Alianzas, Mercados y Pactos; que, además, comienzan a competir

entre sí. De allí a la distinción entre ellos y nosotros; y, después, entre amigos y enemigos, las distancias no son muy cortas.

¿Me preocupa ese debilitamiento, por una cuestión nostálgica? Sí, en parte. Nací en los sesenta y me tocó crecer al compás de una identidad latinoamericana, que significaba la búsqueda de la libertad, de justicia y de equidad entre las personas. Una identidad en la que el ideal era que el más débil estuviera en mejores condiciones y el abuso era muy mal visto. Una identidad cohesionadora y solidaria, que se desplegaba primordialmente a través del arte y de la cultura. Una identidad que muchas veces unía lo que la economía y la política separaban. Una identidad que apropiaba la biodiversidad como un elemento cultural indisoluble de manera de estar en el mundo. Es decir, el territorio era identidad y no quedaba fuera de la explicación de lo que éramos y del porqué hacíamos lo que hacíamos. Una identidad que –sobre todo– nos adscribía (y no sigue haciendo pertenecer) al entorno creativo más biodiverso y multicultural que tiene la humanidad.

Pero también me preocupa el debilitamiento de la identidad latinoamericana por cuestiones meramente de conveniencia. Son muchas las añejas y nuevas circunstancias que amenazan la multiculturalidad y biodiversidad de la región geográfica de América que se localiza entre México y el sur último del continente. De actualizarse esos peligros potenciales, sus consecuencias no solo dañarían a los pobladores de la región, sino que tendrían efectos en la densidad de las diversidades natural y cultural global, en detrimento de la creatividad de la especie humana. En ese orden de ideas, estimo que somos los pobladores de los países de esa región quienes –por ser portadores primarios de esa identidad– mejor podemos contribuir a la sustentabilidad y continuidad de ese bagaje.

A mayor abundamiento, el concepto de América Latina ha demostrado ser suficientemente abarcador como para organizar a 600 millones de personas en una sociedad inclusiva y culturalmente diversa, capaz de proponerse y ejecutar objetivos comunes.

Visto desde esa perspectiva, la identidad Latinoamericana nos ofrece aquella indispensable plataforma de inclusión social y de gestión de la diversidad cultural, necesaria para que podamos dedicarnos a dialogar, convenir y sacar adelante otros objetivos para el desarrollo (1). La relativa facilidad con la que esa plataforma de cohesión y sentido puede ser revitalizada y consolidada es, en sí misma, una ventaja comparativa que tienen nuestros países frente a otras regiones cuyas causas de cohesión son meramente económicas o de otra índole más coyuntural.

¿Qué tiene que ver la gestión cultural en todo esto? Me parece que toda vez que la singularización de la región latinoamericana tiene su causa en un conjunto de valores, bienes patrimoniales y elementos lingüísticos que se expresan de forma diversa, dentro del territorio que va de la parte sur de los Estados Unidos, hasta el Parque Nacional Cabo de Hornos (que seguramente es uno de los lugares más fríos de la Región y del planeta); son los profesionales

de la gestión cultural (2) quienes tienen el reto mayor de tomar en sus manos el reconocimiento, reformulación y consolidación de sus contenidos, de tal manera que sigan siendo distintivos respecto de otros bagajes identitarios.

Es en América Latina en donde, como en quizá ningún otro lugar del mundo, lo cultural está totalmente imbricado con la sustentabilidad ambiental, el crecimiento económico y la promoción del respeto a los derechos humanos. América Latina es el espacio geográfico en el que resulta mucho más evidente la contribución que hace lo cultural al desarrollo sustentable; en consecuencia, más allá de lo artístico y lo patrimonial, el trabajo de los gestores culturales adquiere una dimensión social integral que no podemos, ni debemos olvidar.

Parafraseando la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural (UNESCO, 2001) el reto mayor al que se enfrenta la gestión cultural en América Latina es que siendo fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural organizada bajo el concepto de Latinoamérica, constituye un patrimonio común de la humanidad que debe de ser reconocido y consolidado en beneficio de las generaciones presentes y futuras, primordialmente –pero no de manera excluyente– a partir de la acción de sus portadores (3).

Con base en estos preceptos, delinee algunos trazos del escenario continental desde el cual los gestores culturales de América Latina realizan su trabajo. Es evidente que son muchas las condiciones particulares de cada país pero, para efectos del presente texto, aprovecho el hilo conductor del tema de la economía creativa, para describir solamente algunos de los retos que –desde mi perspectiva– enfrenta toda la región.

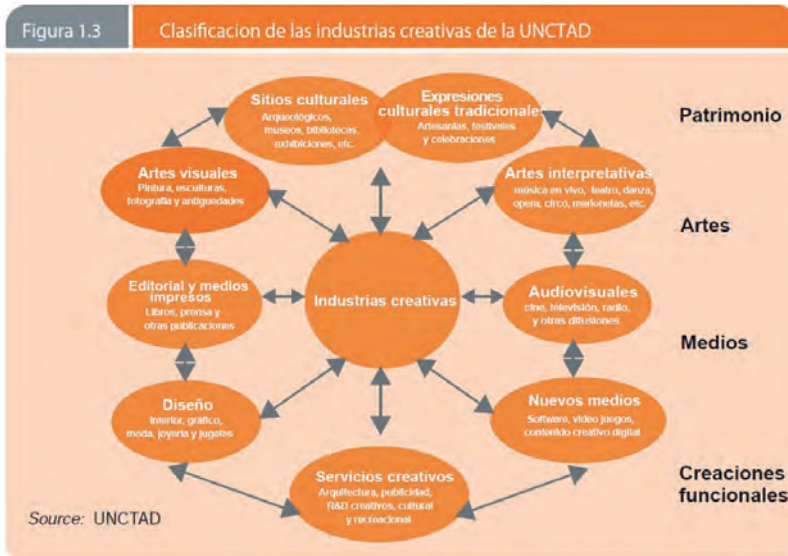
A) Breves antecedentes del concepto economía creativa

El desarrollo cultural en América Latina ha estado vinculado, desde siempre, con la llamada economía de la cultura. Músicos, actores, pintores, bailarines o escultores realizan cotidianamente –a partir de sus expresiones artísticas– operaciones mercantiles. No es algo nuevo, ni algo sobre lo que nunca haya habido acciones de política pública, desde el sector cultural.

La diferencia es que ahora, esos mismos creadores e instituciones, que estaban más o menos familiarizados con los modos de hacer de la economía de la cultura, se han visto súbitamente expuestos a nuevas esferas de la actividad económica, cuyos alcances todavía no se conocen (ni en cultura, ni en otras áreas) y cuya regulación es mayoritariamente ajena a las instituciones gubernamentales responsables del diseño y ejecución de las políticas culturales.

Recordemos un poco los antecedentes de cómo hemos pasado de la economía de la cultura a la economía creativa; para tratar de dar a entender el porqué del desconcierto.

La efervescente emergencia disruptiva de las nuevas tecnologías, y la evidente necesidad de nuevos argumentos para la obtención de visibilidad política y de mayores presupuestos; facilitaron que los sectores de la economía de la cultura (patrimonio y artes), las industrias culturales (medios) y las industrias creativas (creaciones funcionales), fueren integrados como tres círculos concéntricos de un mismo cuerpo total, genéricamente denominado economía creativa.



Ya desde principios de la década de 1980 se hacía evidente que el crecimiento exponencial de las nuevas tecnologías y, en consecuencia, de los contenidos artísticos y creativos que circulaban a través de ellas, estaba dando lugar a flujos económicos anteriormente inexistentes y de volúmenes también excepcionales.

La Declaración de México sobre Políticas Culturales daba cuenta ya, desde 1982, de que «38.- Los avances tecnológicos de los últimos años han dado lugar a la expansión de las industrias culturales. Tales industrias, cualquiera que sea su organización, juegan un papel importante en la difusión de bienes culturales. En sus actividades internacionales; sin embargo, ignoran muchas veces los valores tradicionales de la sociedad y suscitan expectativas y aspiraciones que no responden a las necesidades efectivas de su desarrollo. Por otra parte, la ausencia de industrias culturales nacionales, sobre todo en los países en vías de desarrollo, puede ser fuente de dependencia cultural y origen de alienación (4).

Habitualmente se reconoce al libro *The Creative Economy: How People Make Money From Ideas* (La economía creativa: transformar una idea en beneficios) del autor John Howkins, publicado en 2001; como el texto en que se sientan las bases del concepto economía crea-

tiva. En términos generales, el libro reconoce que si bien la creatividad es una capacidad universal, es solamente aquella que se hace aprovechable a través de los instrumentos de la propiedad intelectual y/o industrial, la que se convierte en motor de un nuevo y prometedor mercado.

En el año 2002, la Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo (UNCTAD) comienza a analizar la conveniencia de establecer un programa específico para medir el impacto económico de la economía creativa, a efecto de evaluar su importancia como una nueva alternativa para el fomento al desarrollo. Es decir, por primera vez se entrelazan los conceptos economía creativa y desarrollo.

En el 2004 (Sao Paulo, Brasil) se conjunta un primer Grupo de Alto Nivel Sobre las Industrias Creativas y el Desarrollo (5). Producto de sus trabajos quedó plasmada en el Consenso de Sao Paulo (UNCTAD XI) (6), la siguiente conclusión: «Las industrias creativas pueden contribuir a promover externalidades positivas, al ayudar a conservar y promover el patrimonio y la diversidad culturales. Aumentar la participación de los países en desarrollo, en las oportunidades nuevas y dinámicas de crecimiento del comercio mundial, y en las ventajas que de ello se derivan, para obtener beneficios en materia de desarrollo, a partir del comercio internacional y las negociaciones comerciales. Es importante y representa un juego de suma positiva para los países desarrollados y los países en desarrollo.»

También a partir del 2004, queda instalado el Programa de economía creativa, como parte de las actividades regulares de la Conferencia de las Naciones Unidas Para el Comercio y el Desarrollo (UNCTAD).

En paralelo, la UNESCO promueve la suscripción de la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005) (7); la cual está todavía pendiente de ratificación, por parte de varios países de América Latina (8). Vale la pena aclarar que el texto aprobado de la Convención (9) se refiere únicamente a Industrias Culturales más, sin embargo, ha sido ese el espacio desde el que progresivamente y no sin ciertas tensiones, la UNESCO ha venido incorporando al sector cultura, todo lo relativo a economía creativa.

En 2008, PNUD/UNCTAD presentan el primer *Reporte mundial de economía creativa*, subtítulo *El Reto de Asesorar la Economía Creativa, Hacia la el Diseño Informado de un Política* (10). La contundencia en cuanto a los montos de las exportaciones e importaciones, y la debilidad de otros indicadores referidos al desempeño ambiental, la promoción de la diversidad cultural y el respeto a los derechos humanos; limitaron las posibilidades reales de una evaluación integral sobre el impacto de la economía creativa en el desarrollo sustentable (que –al menos de manera expresa– era el motivo original de su empoderamiento).

La tendencia a la sobrevaloración de la importancia del crecimiento económico se vio reforzada en la primera década del siglo XXI, cuando surgen nuevos dispositivos y formas de dis-

tribución de contenidos, que incrementaron en unos cuantos años y en varias decenas de veces, los volúmenes y montos económicos circulantes de bienes y servicios culturales y –sobre todo– los relacionados con el derecho de autor. Recordemos que son los años del nacimiento del *Ipod*, *ITunes* y *Amazon*, por citar algunos ejemplos de nuevas tecnologías que han revolucionado el consumo de bienes y servicios culturales. Su explosiva expansión ha sido factor determinante para la mayor visibilidad de las llamadas industrias creativas.

En 2010, PNUD/UNCTAD presentan el segundo *Reporte mundial de economía creativa*, ahora con el subtítulo *La Economía Creativa una fuente posible de desarrollo*. Sin embargo, el centro del reporte vuelven a ser las cifras de exportación e importación, de bienes y servicios, con cifras todavía más impresionantes; de donde la tendencia a la sobrevaloración del crecimiento económico, volvió a frenar las discusiones sobre los otros impactos sociales de la economía creativa.

Sin embargo, ya desde el 2010 se comenzaban a registrar los efectos negativos de la mega-concentración que es immanente a esas nuevas formas de distribución de contenidos y las variaciones súbitas que esa expansión económica produjo en los balances y las vías de circulación de capital. Es a finales del 2014 que, por ejemplo, se comienzan a cuestionar los secretos acuerdos del Primer Ministro de Luxemburgo, con empresas como *Amazon*, para garantizarles mejores condiciones fiscales y de secrecía bancaria (11).

En noviembre de 2013 y en plena discusión de los objetivos del Milenio para el Desarrollo +2015, surge una Edición Especial del *Reporte de economía creativa*, titulado *Ampliando los caminos del desarrollo local*, que fue elaborado en colaboración entre PNUD y la UNESCO. Frente a la sobrevaloración del impacto económico, este informe busca visibilizar –desde la perspectiva local– los impactos culturales, ambientales y sociales de la economía creativa; con objeto de que las evaluaciones sobre la aportación de lo cultural al desarrollo sean mucho más ponderadas (12). La emisión de este informe tuvo también por objeto reforzar la argumentación en favor del mayor reconocimiento de lo cultural, en las discusiones para la definición de las Metas de Desarrollo del Milenio +2015.

En el panorama latinoamericano, los trabajos de Chile para la creación de la Cuenta Satélite de la Cultura (2003) (13) y de Ernesto Piedras (2004) (14), en cuanto el impacto económico de las industrias culturales en el Producto Interno Bruto (PIB) se han convertido en dos hitos, que han marcado las subsecuentes aproximaciones a la relación entre economía y cultura.

Hoy prácticamente todos los países de América Latina trabajan –bajo metodologías similares, pero no necesariamente comparables– en el establecimiento de una cuenta satélite de la cultura y en la medición del impacto económico de las actividades creativas en el Producto Interno Bruto.

Complementarios a esas vertientes monetarias, son muy resaltables los esfuerzos que ha hecho Colombia por tejer fino en los lazos entre cultura, economía y desarrollo integral. Es-

timo como muy importantes sus avances en cuanto al diseño de indicadores que identifican el impacto del vínculo entre cultura y la economía en: la regeneración del tejido social, la empatía con la diversidad cultural, la participación social, la construcción de formas pacíficas para la resolución de las controversias y la mejor distribución del ingreso; y, a la vez, es de reconocerse el impacto que esos análisis han tenido en el rediseño y ajuste de las políticas culturales colombianas. Un dato clave en todo ello es la estrecha relación que existe entre las instituciones culturales, las universidades, las organizaciones culturales y los actores/productores/gestores culturales, en el diseño e implementación de las políticas culturales.

En esa línea de trabajo, el *Diagnóstico Cultural de Colombia 2013* es un texto ejemplar en cuanto a que organiza una lectura comprensiva del desarrollo cultural de los municipios del país y sus aportes al desarrollo social. El estudio está concebido en 6 grandes dimensiones: la diversidad cultural, los accesos culturales, la economía de la cultura, las prácticas artísticas, las gobernanza cultural y el capital social (15).

También en América Latina, es muy loable el acuerdo alcanzado por diez países de América del Sur, para promover la mayor circulación de los bienes y servicios culturales entre y desde esos países. El Mercado de Industrias Culturales del Sur (MICSUR) será un encuentro bianual que circulará por Latinoamérica, reuniendo seis sectores de las industrias culturales –audio-visual, editorial, música, artes escénicas, videojuegos y diseño– provenientes de los diez países participantes: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. La primera edición del MICSUR tuvo lugar en la ciudad de Mar del Plata, Argentina, en mayo de 2014. La próxima sede será Colombia, en el 2016 (16).

Otro momento importante para Latinoamérica es que Chile organizará el VII Congreso Iberoamericano de Cultura, en el 2015, con el tema del desarrollo e impulso a la economía creativa (17).

En esa misma línea, es importante estar al pendiente de las conclusiones de la XXIV Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, que se llevará a cabo en la ciudad mexicana de Veracruz, los días 8 y 9 de diciembre de 2014, bajo el lema: «Iberoamérica en el Siglo XXI: Educación, Innovación y Cultura». Si bien es comprensible que dicha Cumbre orbite sobre las conclusiones emanadas de la XVII Conferencia Iberoamericana de Cultura (18); me parecería muy importante que los Jefes de Estado y de Gobierno allí reunidos, hagan un pronunciamiento expreso sobre los temas de cultura y desarrollo sustentable (cohesión, inclusión y reducción de las desigualdades sociales); cultura y combate a la violencia; y, el sentido de las industrias culturales y creativas para el desarrollo de la región. Muchos también agradeceríamos que hubiere un pronunciamiento de apoyo expreso, para la inclusión de lo cultural como el cuarto pilar del desarrollo sustentable, dentro del proceso de elaboración de las Metas de Desarrollo del Milenio +2015.

Hoy me parece que es posible afirmar que aunque apenas han pasado poco más de 10 años desde que –a través de la Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desa-

rrollo (UNCTAD)– se oficializó ese maridaje entre economía de la cultura, industrias culturales e industrias creativas; y aunque ha habido avances importantes en la elaboración de cuentas satélite de cultura, la medición del impacto de la economía creativa en el PIB y el desarrollo de mercados culturales (Bogotá, Medellín, Buenos Aires, Guadalajara o Bahía, son excelentes ejemplos de ello); la economía creativa es una vertiente de desarrollo que apenas está en construcción conceptual y operacional, de donde aún no es evidente su impacto en el desarrollo sustentable de la Región, ni en cuanto al crecimiento económico *per se*, ni por el mejoramiento de las condiciones generales de vida de los países.

Hay incluso algunos parámetros que nos hacen pensar que quizá incluso debemos ser mucho más cautelosos y que probablemente deberíamos evaluar con más detalle qué es lo que ha pasado en términos de crecimiento económico y de desarrollo, como consecuencia del mayor peso relativo de la economía en el ámbito cultural.

B) Notas sobre algunos rendimientos de la economía creativa, en América latina

La Conferencia de Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo (UNCTAD) afirmó que entre 2002 y 2011 las exportaciones de bienes y servicios creativos crecieron el 134%, llegando en el año 2011, a intercambios por un total de 646.000 millones de dólares norteamericanos (MDD/USA), ubicándose entre los cinco tipos de bienes más comercializados del planeta. Sin embargo, de ese impresionante monto total, solamente 18.800 millones de dólares (MDD/USA) se exportaron desde América Latina y el Caribe; es decir, el equivalente al 2.9% del total.

Conforme lo describe el libro *La Economía Naranja, una oportunidad Infinita* (19), si bien es cierto que el sector de la economía creativa representó para América Latina un movimiento monetario por \$174.757 MDD/USA y un total de 10.2 millones de empleos; también lo es que, del balance entre exportaciones e importaciones, resulta un déficit neto de \$9.993 MDD/USA y una balanza de pagos negativa (20) por \$16.547 MDD/USA.

Otra consideración es que de esos \$174.757 MDD/USA, el 86% corresponde solamente a cuatro países: Brasil (\$66.87 MDD/USA), México (\$55.01 MDD/USA), Argentina (\$17.08 MDD/USA) y Colombia (\$11.0 MDD/USA).

C) Dos referencias a las condiciones de vida de los actores del sector

Si bien resulta prácticamente imposible verificar el mejoramiento de las condiciones de vida de los actores del sector cultura, que haya sido directamente causado por el impacto de la economía creativa; si quiero referirme a dos estudios, totalmente independientes entre sí, que nos dan algunas pautas sobre lo que pudiera ser el reforzamiento de una tendencia.

El estudio titulado *Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización* publicado por el Departamento de Estudios y Documentación Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en el 2004, dio cuenta de varios datos interesantes. Entre ellos, me parece muy relevante que mientras el promedio general de años de estudio de la población mayor de 15 años, era de 9.8 años; la media entre los trabajadores alcanzaba los 15.2 años; y, sin embargo, solamente el 48.1 de ellos vivía de su empleo cultural, pues el 35.8% se veía obligado a desarrollar dos o más trabajos en la misma área y el 16.1 en distintas áreas (21).

Otro dato interesante es que «Al momento de consultarle a los encuestados, por los tipos de contrato bajo los cuales desarrollaban su actividad, se obtuvo que en el conjunto de la muestra lo predominante es trabajar «sin contrato» con un 42,6% de las respuestas. Le sigue el contrato a honorarios, con un 30,2% de las menciones. Se observa, entonces, que en un 72,8% de los trabajos realizados por los encuestados no se les asegura ningún tipo de beneficio social, puesto que o no tienen contrato o tienen uno a honorarios.» (22)

Años después, Ernesto Piedras y Nestor García Canclini publican el libro titulado *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. En el número 194 de la revista *Tierra adentro* (23), publicada por el CONACULTA (México), Ernesto Piedras expone algunos datos contenidos en ese libro. A continuación transcribo algunos párrafos que son consonantes con el estudio publicado en Chile, en el 2004.

«Los jóvenes creadores pueden ser denominados como *trendsetters*, o emprendedores culturales que marcan una nueva pauta creativa. Para este análisis, se caracterizaron como aquellos jóvenes artistas entre dieciocho y treinta y cinco años de edad, intensivos en el uso de tecnología, que utilizan sus competencias para innovar en la implementación de estrategias creativas. Éstos suelen participar simultáneamente en varios trabajos o proyectos, recurriendo a la formación de redes de cooperación o al autoempleo para contrarrestar la escasez de oferta laboral.»

«Respecto a las actividades remuneradas de los creadores, a nivel nacional, tan sólo 20% de ellos reporta que su actividad principal es la producción de obra, mientras que 80% cuenta con una actividad base de sustento distinta.»

«...47% de los jóvenes creativos del Distrito Federal recibe menos de 50% de su ingreso por parte de su producción artística, y 18% no recibe pago alguno.»

«Ya que los *trendsetters* requieren en su mayor parte de varios empleos para obtener fondos, resulta interesante destacar que por eso suelen tener un alto nivel socioeconómico y de escolaridad, incluso por encima de la población ocupada. En total, 84% de los jóvenes creativos cuentan con un grado mínimo de licenciatura, en contraste con el promedio de la población ocupada joven, con estudios de 10.5 años de estudio, equivalentes a grados de preparatoria o nivel medio superior.»

«Aunado a la dificultad de encontrar plazas adecuadas para el desempeño de su obra, la mayoría de estos jóvenes no tiene acceso a prestaciones sociales, ni se encuentra contemplada en el régimen fiscal vigente en el país.»

«Otro rasgo que destaca de este grupo, es la periodicidad con la que reciben su pago. Su alta variabilidad dificulta su estabilidad financiera y la planeación a largo plazo. Un 63% recibe regularmente ingresos en plazos de entre una semana y un mes; el resto debe esperar por su pago entre dos meses y un año, o incluso más.»

No hace falta añadir mucho más a la evidencia de que, si bien es cierto que el sector cultural en América Latina nunca se ha distinguido por otorgar condiciones laborales justas a sus trabajadores y colaboradores, esa tendencia se está viendo continuada y reforzada por las industrias integrantes de la economía creativa que –no obstante que tienen como materia prima los bienes sujetos al derecho de autor o al *copyright*– su operación se rige estrictamente por las reglas del mercado, con una marcada tendencia global. Es decir, el que su materia prima sea cultural, no garantiza de la preminencia de valores culturales en su operación administrativa y financiera cotidiana. De alguna manera el dejar de ser obrero, para ser creativo, facilita la elusión de las obligaciones patronales de seguridad social. ¡Paradojas de nuestro tiempo, donde el ímpetu ejercicio de la libertad creativa, es aprovechado como la fuerza para deslindarse de obligaciones que simbólicamente son atribuidas a otra clase social!

D) El riesgo de que la sobrevaloración de lo económico, provoque una menor atención de las actividades centrales del desarrollo cultural

Desde hace tiempo, no he dejado de estar atento al riesgo consistente en que los rubros de mayor impacto de la economía creativa pudieran llegar a ser los que –producto de la fama recién adquirida y su utilidad para la gestión de nuevos recursos– determinen el sentido general de la política cultural de los países de América Latina.

Recordemos que la economía creativa ampara –además de las actividades características del desarrollo cultural– a las Industrias Culturales Convencionales, y el sector de las Creaciones Funcionales, Nuevos Medios y *Software*; siendo éste último el que acumula gran parte de los recursos económicos y más rápida expansión tiene actualmente (72%).

Por su monto, la mayor aportación del sector al PIB no proviene del patrimonio cultural edificado, de la educación artística, de la artesanía o de los museos; mucho menos de las bibliotecas, los archivos o las casas de cultura (18%); sino que al contrario, en muchas ocasiones son vistas como inversiones que tienen una tasa cero de retorno o son solamente un gasto neto, por parte de los responsables Legislativos y Ejecutivos de la definición de los montos presupuestales destinados a las Instituciones.

Tabla 5.1 Exportación mundial de la industria creativa (bienes y servicios), por sub grupo, 2002 al 2008							
Subgrupo	Valor (en millones de \$)	% de todas las industrias creativas	% total de las exportaciones mundiales	Valor (en millones de \$)	% de todas las industrias creativas	% total de las exportaciones mundiales	Índice de crecimiento 2003-2008
	2002 ⁽¹⁾			2008 ⁽¹⁾			2003-2008
Todas las industrias creativas ⁽²⁾	267,175	100.00	-	592,079	100.00	-	14.4
Todos los bienes creativos ⁽³⁾	204,948	76.71	3.52	406,992	68.74	2.73	11.5
Todos los servicios creativos ⁽⁴⁾	62,227	23.29	3.79	185,087	31.26	4.80	17.1
Herencia	25,007	9.35	-	43,629	7.37	-	-
Bienes de artesanías	17,503	6.55	0.30	32,323	5.46	0.22	8.7
Otros servicios recreacionales, culturales y personales.	7,504	2.81	0.46	11,306	1.91	0.29	7.3
Arte	25,109	9.40	-	55,867	9.44	-	-
Bienes de artes visuales	15,421	5.77	0.27	29,730	5.02	0.20	12.8
Bienes del arte de la interpretación	9,689	3.63	0.17	26,136	4.41	0.18	17.8
Medios de comunicación	43,960	16.45	-	75,503	12.75	-	-
Bienes de editorial	29,817	11.16	0.51	48,266	8.15	0.32	7.3
Bienes de audiovisual	462	0.17	0.01	811	0.14	0.01	7.2
Servicios de audiovisual y relacionados	13,681	5.12	0.83	26,426	4.46	0.69	11.0
Creaciones funcionales	194,283	72.72	-	454,813	76.82	-	-
Bienes de diseño	114,692	42.93	1.97	241,972	40.87	1.62	12.5
Bienes de nuevos medios	17,365	6.50	0.30	27,754	4.69	0.19	8.9
Servicios de publicidad y relacionados	8,914	3.34	0.54	27,999	4.73	0.73	18.4
Servicios de arquitectura y relacionados	18,746	7.02	1.14	85,157	14.38	2.21	20.9
Servicios de desarrollo e investigación	12,639	4.73	0.77	31,111	5.25	0.81	14.8
Servicios recreacionales, culturales y personales	21,927	8.21	1.34	40,821	6.89	1.06	10.4

PNUD/UNCTAD ECONOMIA CREATIVA, Informe 2010, páginas 178 y 179
http://unctad.org/es/Docs/ditctab20103_sp.pdf

En ese orden de ideas, el riesgo que se corre es que la política cultural no encuentre un adecuado balance entre aquellas actividades culturales que son centrales en la construcción de una forma de ser, estar e interrelacionarse en el mundo, generando inclusión y creatividad social; frente a aquellas que mayor aportación hacen al crecimiento del producto interno bruto nacional. Es esa una desviación que comienza a aflorar y que hay que contener a tiempo.

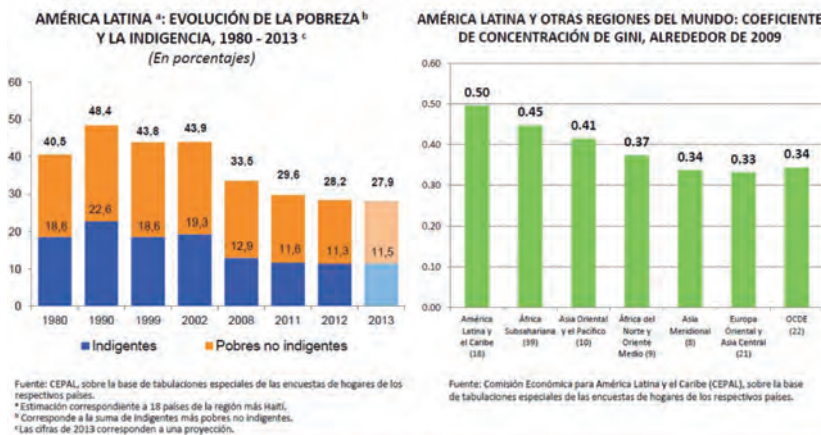
E) La prevalencia de la desigualdad

Para cerrar este apartado, refiero una condición estructural que determina la inclusión social y la disponibilidad de recursos para el diagnóstico, planeación y ejecución de cualquier acción de promoción del desarrollo: me refiero al tema de la profunda desigualdad que permea el continente.

No obstante que en la primera década del siglo XXI coincidieron factores favorables como: la consolidación de la normalidad democrática en la gran mayoría de los países de la región, el incremento sostenido de los precios de las materias primas, la realización de reformas estructurales en temas clave (gobernanza, competitividad económica, fiscal, energía o medios de comunicación), el fortalecimiento estructural de las macroeconomías y el llamado bono demográfico; esa feliz coincidencia no se ha traducido todavía en la reducción substantiva de la profunda desigualdad social que caracteriza a nuestro continente.

Es importante resaltar que gracias a la conjunción de los factores antes mencionados, sí se han logrado importantes avances en cuanto a combate a la pobreza. En los años 90 del siglo XX, Latinoamérica promediaba un 48% de su población en condiciones de pobreza y un 22.6% en grado de indigencia. A finales del 2013, esos números se habían reducido a 27.9% y 11.5% respectivamente. Lo que sigue vigente y nos coloca en una situación de altísima vulnerabilidad, es la profunda desigualdad social que –aún al día de hoy– es la más alta a nivel mundial (24).

Importante reducción de la pobreza y altos niveles de desigualdad



En términos culturales, la desigualdad se traduce en asimetrías determinantes en cuanto a las capacidades de acceder, participar y disfrutar de los bienes y servicios culturales.

En la medida en que las personas se colocan en los extremos inferiores de la marginación, es que también ven reducidas sus posibilidades de construir su propia manera de estar en el mundo; y, con ello, se ve notablemente reducida su creatividad social para enfrentar y resolver nuevos problemas.

El *Informe sobre Desarrollo Humano 2004*, titulado *La Libertad Cultural en el Mundo Diverso de Hoy*, advertía que «el desarrollo humano se trata sobre todo de ampliar las opciones de la gente, es decir, permitir que las personas elijan el tipo de vida que quieren llevar, pero también de brindarle tanto las herramientas como las oportunidades para que puedan tomar tal decisión.» (25)

En ese sentido, las políticas culturales resultan fundamentales para que las personas integren un repertorio simbólico que les permita explicarse y participar el mundo; pero también, para hacerlas partícipes de la diversidad cultural, a efecto de que tengan opciones entre las cuales elegir el tipo de vida que quieren llevar.

F) Una última referencia al contexto

Para finalizar esta primera aproximación a los retos que enfrenta la gestión cultural en América Latina, no puedo también dejar de mencionar la conjunción de dos factores que –desde hace más tiempo que él que quisiéramos– atentan en contra del pleno ejercicio de la libertad cultural de los pobladores de América Latina: Me refiero a la violencia y la corrupción.

En términos económicos, el costo de la violencia se calcula en hasta el 10.52% del PIB de algunos países (26); y el de la corrupción, equivale al 9% del PIB regional.

Sin demérito de que ese altísimo costo monetario resta, por sí mismo, importantes recursos que de otra manera pudieran ser destinados al desarrollo sustentable; pienso que el costo más elevado de la violencia y la corrupción no es en términos económicos, sino en cuanto a las posibilidades reales que tienen las personas de convivir, conocerse, dialogar, ponerse de acuerdo o disfrutar del arte en comunidad, como un medio para construir su manera compartida de estar en el mundo.

Cuando la violencia y la corrupción impiden el uso del espacio público, se propicia que las personas dejen de ejercer su libertad cultural en contacto con los otros que viven en su territorio físico. Como consecuencia, dejan de haber negociaciones simbólicas, jerarquización de valores y proyectos compartidos. El arte ya no se apropia más en conjunto. Vamos perdiendo los elementos que nos dan cohesión y sentido en ese entorno social y en ese territorio.

G) A manera de cierre

Para concluir este texto general sobre algunos de los principales retos para la gestión cultural, en América Latina, quiero hacer expreso que la referencia que hago a los datos que indican un impacto negativo, no significan que la economía creativa deje de ser considerada como una importante área de oportunidad para el crecimiento económico y la difusión de contenidos de origen Latinoamericano; sino que –me parece– hacen evidente la necesidad de hacer un alto en el camino y definir más claramente cuál es el papel que cumple en el desarrollo integral de América Latina, para hacer los ajustes en el diseño y la implementación de las políticas públicas que sean necesarios.

El cómo lograr ese balance en las políticas culturales y su impacto en la gobernanza, la seguridad pública o la economía, es lo que debiera ser el centro de la discusión, en cuanto a la interrelación de las cuatro vertientes del desarrollo sustentable: economía, ambiente y derechos humanos.

En el corto plazo, el VII Congreso Iberoamericano de Cultura, a celebrarse en Chile, puede ser una plataforma pertinente para el análisis de esos temas; y MICSUR 2016, una excelente oportunidad para que Colombia sea el punto de enlace entre MICSUR y otros mecanismos de cooperación (por ejemplo, la Alianza del Pacífico o TLCAN) a efecto de encadenar y potenciar los efectos positivos de la relación entre cultura y economía, al amparo del marco mayor del desarrollo integral.

El objetivo final debe ser, desde mi perspectiva, recuperar la fuerza del imaginario Latinoamericano, para que siga siendo el contexto social –culturalmente diverso y profundamente imbricado con el ambiente– desde el cual toma forma la creatividad de más de seiscientos millones de personas, en beneficio de las generaciones presentes y futuras.

NOTAS

(1) Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, Informe sobre desarrollo humano 2004, *La libertad cultural en el mundo diverso de hoy*, Nueva York, 2004, página V. La versión oficial, en español, se localiza en la siguiente dirección electrónica: http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr_2004_es.pdf

(2) No soy particularmente afecto al término gestión cultural porque me parece que, en el caso de América Latina, ha tenido como consecuencia el alejamiento del promotor cultural del desarrollo de la comunidad, para centrar su atención y pericias en el cumplimiento de las metas de un proyecto. Sin embargo, espero poder escribir más ampliamente sobre ese tema, en otra ocasión.

(3) La versión oficial, en español, de la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (2001) se localiza en la siguiente dirección electrónica:

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

(4) ¿Cómo hubiera quedado redactado ese párrafo ahora que incluso, un país tan desarrollado como Francia, se ha visto en la necesidad de aprobar una ley dedicada específicamente a proteger a sus librerías frente al embate de Amazon?

La siguiente es una nota periodística que habla sobre el tema:

Gómez Infante, C. S. «Francia aprueba ley anti-Amazon», ARTÍCULO 7, 26 de Junio de 2014.

<http://a7.com.mx/pulso/internacional/36035-francia-aprueba-ley-anti-amazon.html>

(5) Texto completo: http://unctad.org/es/Docs/tdximisc1_sp.pdf

(6) Texto completo: http://unctad.org/es/docs/td410_sp.pdf p. 18, # 65.

(7) Texto completo: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>

(8) La lista de estados parte y su status de participación, se localiza en la siguiente dirección electrónica: <http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?KO=31038&language=S&order=alpha>

(9) La referencia a las industrias culturales se localiza en el capítulo de definiciones, Artículo 4º, apartado 5, que textualmente dice: «Las «industrias culturales» se refieren a todas aquellas industrias que producen y distribuyen bienes o servicios culturales». Es solamente en el texto denominado «Orientaciones Prácticas», en donde la UNESCO comienza a introducir el término industrias creativas, que no aparece en el texto aprobado de la Convención. El libro con la Convención y sus textos fundamentales, en español, se localiza en la siguiente dirección: <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002253/225383S.pdf>

(10) Texto completo: <http://unctad.org/en/pages/PublicationArchive.aspx?publicationid=945>

(11) Kanter, J. *New York Times*, «Hundreds of Companies Seen Cutting Tax Bills by Sending Money Through Luxembourg», 5 de noviembre de 2014. El texto se localiza en la siguiente dirección:

http://www.nytimes.com/2014/11/06/business/international/hundreds-of-companies-seen-cutting-tax-bills-by-sending-money-through-luxembourg.html?_r=0

(12) Texto completo: <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf>

(13) El primer antecedente formal de la Cuenta Satélite de la Cultura, en Chile, es el *Anuario de cultura y tiempo libre: arte, patrimonio, recreación y medios de comunicación*, del año 2003, que puede ser consultado en la siguiente página electrónica:

<http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Anuario-de-Cultura-y-Tiempo-Libre-2003.pdf>

(14) El texto: *¿Cuánto vale la cultura? Contribución Económica de las Industrias Protegidas por el Derecho de Autor en México*, de Ernesto Piedras; puede ser consultado en la siguiente dirección electrónica: http://sic.conaculta.gob.mx/centrodoc_documentos/70.pdf

(15) El texto íntegro puede ser consultado en la siguiente dirección electrónica:

http://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/L_DiagnosticoDlloCultural_2013.pdf

(16) Se puede conocer a más detalle la propuesta de MICSUR, en la siguiente página:

<http://micsur.org/acerca-de-micsur/>

(17) El boletín de prensa en donde Chile anuncia el evento, se localiza en la siguiente dirección: <http://www.cultura.gob.cl/ministra/chile-sera-sede-del-vii-congreso-iberoamericano-de-cultura-en-2015/#sthash.oCAq6DRl.dpuf>

(18) El texto de la Declaración de la XVII Conferencia iberoamericana de cultura, celebrada en México en agosto del 2014, se localiza en: http://segib.org/sites/default/files/DCL_Cultura.pdf

(19) Buitrago, F. y Duque, I. (2013). *La Economía Naranja: una oportunidad infinita*. BID-Fundación Santillana. El libro está disponible en versión digital en el siguiente sitio web: <http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=38143978>

(20) Resultante de la suma de ingresos y pagos por servicios de informática e información, regalías y licencias por propiedad intelectual.

(21) *Los trabajadores del sector cultural en Chile, Estudio de caracterización*. Departamento de Estudios y Documentación Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004, pp. 75-76. El estudio completo puede ser consultado en la siguiente dirección electrónica:

<http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Los-Trabajadores-del-Sector-Cultural.-Estudio-de-Characterizaci%C3%B3n.pdf>

(22) Ibid., p. 48.

(23) El texto completo del artículo, se puede consultar en la siguiente dirección electrónica:

<http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/ta-194-la-republica-de-las-becas>

(24) El coeficiente de Gini es un número entre 0 y 1, en donde 0 se corresponde con la perfecta igualdad (todos tienen los mismos ingresos) y donde el valor 1 se corresponde con la perfecta desigualdad (una persona tiene todos los ingresos y los demás ninguno).

(25) El documento está disponible en la siguiente dirección electrónica:

http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr_2004_es.pdf

(26) En el Informe Regional de Desarrollo Humano 2013-2014, realizado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), se llega a la conclusión que el costo de anticipar el delito, sufragar sus consecuencias y darle una respuesta, puede alcanzar niveles equivalentes al 10.52% del PIB, como es el caso de Honduras; siendo los otros países analizados Costa Rica (2.5%), Uruguay (3.0%), Chile (3.2%) y Paraguay (8.7%). Texto completo: <http://www.undp.org/content/dam/rblac/img/IDH/IDH-AL%20Informe%20completo.pdf>, p. 103.

CURRÍCULOS DE LOS AUTORES DEL MONOGRÁFICO

Bárbara Negrón (Chile). Periodista y comunicadora social, diplomada en Gestión y Políticas Culturales de la Universidad de Gerona y egresada del Magíster en Filosofía de la Universidad de Chile. Trabaja en el sector cultural desde 1997 en distintos cargos y puestos. En la División de Cultura del Ministerio de Educación creó y dirigió el primer Centro de Documentación Cultural del país. Fue responsable de la creación de un programa de debates y publicaciones que se denominó *Pensamiento y Cultura*. Entre el 2004 y el 2005 coordinó el proceso de construcción de políticas culturales que se plasma en el documento *Chile quiere más Cultura*. Ha editado y coeditado varios libros entre los que se cuenta *Diversidad Cultural: el valor de la diferencia*, *Industrias Culturales: un aporte al desarrollo* y *La Cultura durante el Período de Transición a la Democracia. 1990-2005*. Es profesora de Políticas y Gestión Cultural la carrera de Periodismo y del diplomado «Comunicación estratégica y liderazgo de proyectos culturales» de la Universidad de Chile y en el Magíster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de Los Andes. Actualmente es Directora del Observatorio de Políticas Culturales de Chile.

Maximiliano Araujo (Guatemala) Escritor, gestor cultural, abogado y notario, con conocimientos de legislación cultural. Ha publicado doce libros sobre temas diversos entre ellos cuatro sobre legislación cultural. Ha sido catedrático universitario y ha participado en delegaciones oficiales de Guatemala en Asambleas Generales de la Unesco y de Cerlalc. Originario de San Raymundo de Peñafort, municipio del Departamento de Guatemala. Asesor en el Ministerio de Cultura y Deportes (2000 hasta la fecha) y en el Departamento de Derecho de Autor y Derechos Conexos en el Registro de la Propiedad Intelectual.

Octavio Arbeláez (Colombia). Abogado con postgrado en Filosofía y Marketing Cultural. Ha sido decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Caldas, director del Festival Internacional de Teatro de Manizales, director de Artes del Ministerio de Cultura de Colombia y coordinador Nacional de Programa y Consultor del PNUD en el área de cultura y nuevas tecnologías. Fue miembro de los consejos directivos de la Federación Internacional de Consejos para la Cultura y las Artes (IFACCA, por sus siglas en inglés) (Australia) y de la Red Internacional para la Diversidad Cultural (Canadá), del consejo asesor del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (España). Director del Foro Cultura y Desarrollo en el marco de la Asamblea del BID 2009 en Medellín y productor ejecutivo del III Congreso Iberoamericano de Cultura. Actualmente es director General de REDLAT Colombia, dirige el Festival de Teatro de Manizales, el Mercado Cultural de Medellín (Circulart 2013) y la Ventana Internacional de las Artes (VIA) en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (2014).

M^{ra} Victoria Alcaraz (Argentina). Profesora en Historia por la Universidad de Belgrano. Se especializó en Historia Social de la Ciudad de Buenos Aires. Ha participado en Jornadas y Congresos y ha publicado algunos de sus trabajos de investigación histórica. Se ha especializado en Argentina y en España en política y gestión cultural, puntualmente sobre temas de gestión cultural de espacios públicos, cooperación internacional y capacitación cultural. Entre 1984 y 1996 estuvo a cargo de la División Documentación del Archivo Histórico de la Ciudad. Estuvo a cargo del Programa de Cooperación y Capacitación Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, entre 1996 y 1999. Fue Directora Editorial de la Guía Cultural *Fervor de Buenos Aires* y se desempeñó como Directora General de Promoción Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Es Presidente de la Red Cultural MERCOSUR y miembro de la Comisión Directiva de ADCUAS, Administradores Culturales Asociados de Argentina. Actualmente es Directora General del Centro Cultural San Martín.

Alfonso Castellanos (México). Antropólogo social. Consultor para la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), la Organización de Estados Americanos (OEA), el Centro para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) y el Banco Interamericano de Desarrollo (BID). Coordinador General del Proyecto del Sistema de Información Cultural de las Américas y el Atlas de Infraestructura Cultural de las Américas impulsado por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), que en su primera etapa ha publicado los Atlas de Costa Rica, Ecuador, Jamaica y Perú. Coordinador del Grupo Internacional de Expertos que revisó el Marco de Estadísticas Culturales 2009 de la UNESCO. Especialista en estadística e indicadores culturales invitado a impartir cursos en Asia-Pacífico (Tailandia), África (Mozambique), América Latina y el Caribe (Costa Rica), el Golfo Pérsico (Qatar), así como en diversos Estados de la República Mexicana, participando en numerosos foros internacionales. Dentro de sus experiencias más relevantes se encuentran: El diseño del Sistema de Información Cultural de México, el Atlas de infraestructura cultural de México, la Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Cultural, la Encuesta Nacional de Lectura y diversos estudios de públicos de museos, bibliotecas y teatros.

Ana Carla Fonseca (Brasil). Gestora pública de la Fundação Getúlio Vargas de São Paulo. Economista por la Universidad de São Paulo y Magíster en Gestión por la misma universidad. Doctora en Urbanismo con una investigación sobre ciudades creativas. Trabajó durante quince años como alta ejecutiva de marketing de multinacionales. Consultora especial de la ONU (UNCTAD, UNDP) para la economía creativa. Docente en nivel de posgrado en universidades de São Paulo y Rio de Janeiro y socia-fundadora de la empresa Garimpo de Soluções (economía, cultura & desarrollo) donde hace programas y políticas culturales para los sectores público, privado e instituciones sin fines de lucro. Conferenciante internacional en economía de la cultura, economía creativa y en cultura y desarrollo. Ha publicado *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura* (2003); *Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável o Caleidoscópio da Cultura* (2006) por el cual recibió el Premio Jabuti 2007. Co-editora de la publicación *Economía Creativa como Estrategia de Desarrollo* (Garimpo de Soluções e Itaú Cultural, 2008).

Freddy Montero (Costa Rica). Licenciado con distinción de honor en Antropología Social, profesor en la Universidad Nacional (UNA) de Heredia y en la Universidad de Costa Rica (UCR). Master en Ciencias Políticas en el año 2004 por la Universidad de Costa Rica, Master en Cooperación Internacional por la Universidad de Barcelona, en el año 2006 y Master en Gestión de Empresas e Instituciones Culturales por la Universidad de Barcelona, en el año 2009. fue Director de Cultura y Educación en la Municipalidad de Escazú, presidente de la Red Iberoamericana de Ciudades para la Cultura y en el 2007 laboró en el Sistema de Naciones Unidas. Oficial nacional de programas para la Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia, la Educación y la Cultura (Unesco) en Costa Rica. Director interino de la Dirección General de Migración y Extranjería. Viceministro administrativo del Ministerio de Gobernación y Policía.

Carlos J. Villaseñor. Licenciado en Derecho egresado de la U.N.A.M. Es consultor internacional en materia de políticas para el desarrollo centrado en lo cultural; del patrimonio cultural inmaterial y del marco legal de la cultura. A nivel internacional ha sido consultor, conferencista o docente de temas de cultura y desarrollo en Uruguay, Argentina, Brasil, Colombia, España, Panamá y Ecuador, para la revisión y actualización del marco legal de la cultura, y/o el diseño de políticas culturales. En el ámbito nacional mexicano, forma parte de la Comisión Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial. Es miembro de número de ICOMOS México (2008) y del Consejo Externo de Conservación del Patrimonio Cultural Mueble e Inmueble por Destino del INAH (2006). Ha colaborado en la redacción de iniciativas de ley de cultura de los estados de Tamaulipas, Jalisco, Coahuila, Chihuahua (proyecto), Michoacán y Baja California Sur (proyecto). Ha fungido como asesor externo de la Presidencia de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados (2006-2010); especialmente, en materia de derechos culturales y para el diseño del presupuesto del sector cultura. Desde su fundación (2004), colaboró como Secretario Técnico de la Comisión de Cultura de la Conferencia Nacional de Gobernadores de México (CONAGO). Fue Director General del Instituto Tlaxcalteca de Cultura (2004-2005), Director Fundador del Museo de Arte de Tlaxcala (2003-2004), Director de Extensión Cultural del ITC (1999-2004) y Director Jurídico Consultivo en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1996-1999).

MONOGRÁFICO
SOBRE DERECHOS CULTURALES



LOS DERECHOS CULTURALES EN CLAVE POLÍTICA Y PERSPECTIVA SOCIAL

TRANSCRIPCIÓN DE LA CONFERENCIA DE
JOSEP RAMONEDA

Me declaro completamente incompetente en derecho. Mi única condición jurídica es ser hijo de notario, y por tanto estar bastante marcado por esa condición que imprime carácter, a pesar de que en mi más tierna infancia dije siempre que la única cosa que nunca sería en el mundo es notario. Y, efectivamente, así ha ocurrido. Bromas aparte, tengo algún sentido del derecho, pero nulo conocimiento. Por lo tanto no voy a hablar de derecho, sino de cultura, que es de lo que puedo hablar porque le he dedicado bastante tiempo y, sobre todo, porque durante veintiún años dirigí el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Esta experiencia ha sido muy interesante para mí porque me ha permitido crear un equipamiento cultural algo distinto y capaz de armar en su entorno un número importante de personas. Estas mismas personas creamos un tiempo después *La Maleta de Portbou*, una revista compleja de humanidades y economía que aglutina a gente de lo más diversa en la actividad cultural. Mi reflexión es por tanto sobre la cultura y no sobre el derecho. Al final quiero detenerme en un punto que es la cuestión crítica del multiculturalismo. El debate de los derechos culturales en parte, no sólo, pero en parte tiene su origen en la moda multiculturalista que se impuso hace ya algunas décadas. Y yo reivindicaré el interculturalismo y el pluralismo frente al multiculturalismo. Esto llegará más bien hacia el final de la sesión.

Quiero empezar con una reflexión sobre el propio concepto de cultura, y me permito una cosa que en principio no se tendría que hacer, pero que me permite desarrollar todo lo que viene después, que es leer lo que digo sobre la palabra cultura en uno de mis últimos libros, *Contra la indiferencia*, donde está recogido el *Diccionario del malestar de la cultura*, que es donde aparece. «Como dicen los antropólogos, la cultura es un conjunto de significaciones compartidas. Pero también un instrumento para garantizar la continuación y la reproducción de las estructuras que articulan el poder y la sociedad, con los efectos correspondientes de exclusión y la desigualdad. Hegel dio fundamento al discurso de las culturas nacionales que fragmentan la cultura internacional en términos étnicos y territoriales, cuando definió cultura como la manera de hablar, trabajar y desear en una sociedad determinada. Sin embargo, en sentido restringido, cultura es también el conjunto de construcciones fruto de la curiosidad

y de la pasión por el conocimiento y por la creación que son el principal patrimonio de la humanidad como fuerza de transformación del mundo».

Ahora lo desgarnaré punto a punto, pero aquí me parece que están concentrados los cuatro elementos básicos de cualquier debate sobre la cultura. En primer lugar, que la cultura es un conjunto de significaciones compartidas. Con la cultura pasa aquello que decía San Agustín del tiempo, «yo sé perfectamente lo que es el tiempo, pero a la hora de explicarlo no sé cómo hacerlo». Con la cultura pasa un poco lo mismo. Es tan amplio el concepto que hay que ir acotándolo.

El hombre es un ser relacional, esto es una obviedad. El hombre es un ser que tiene capacidad de producir signos y señales, y a través de estos signos y señales nos relacionamos los unos con los otros. Ésta es la cuestión fundamental de partida. Porque si algo nos separa de los animales, ahora que la filosofía ha entrado en esta materia, es que –quizás sea la única diferencia real– en las especies animales más avanzadas hay también jerarquías, hay también orden, hay también sumisiones, hay también poder, etcétera. Hay dos cosas que no parece que se den en ellas, que es un lenguaje en el sentido que conocemos nosotros como lenguaje y una capacidad de construcción de lo que se quiera llamar: deseos, utopías, creencias... El ser humano es un ser que tiene capacidad de tener conciencia de lo que le ocurre, de sí mismo, y capacidad de comunicarse a través de signos y señales. No es algo cómodo, eh. Hay esta famosa expresión de Kant, que a mí me gusta mucho, de la insociable sociabilidad del ser humano. Estamos condenados a la sociabilidad, porque si no se sociabiliza no existe. Pero al mismo tiempo hay algo que le repele de los demás. Hay una cierta sociabilidad peculiar. La cultura empieza aquí, cuando creamos señales y signos para entendernos con los demás, por lo que la dimensión de la cultura es igual que la dimensión de la experiencia humana. Me parece que es la primera cuestión que tenemos que tener en cuenta. A partir de aquí se entienden muchísimas cosas. El hombre, quiera o no, adquiere conciencia de su contingencia, de su precariedad, pues es precario por definición, y a partir de aquí construye toda una serie de mecanismos para intentar sentir las raíces que no tiene. Aquí juegan un papel muy importante la religión y la política. La religión nos da agarre trascendental y la política nos da agarre social, por eso Aristóteles habla del hombre como animal político. Si le quitas la política, queda sólo el animal. La religión y la política son formas expresivas de esta necesidad de construir discursos, mensajes que le arraiguen aunque sea ficticiamente y que le alivien de esta precariedad radical contingencia que le caracteriza, nace, crece y muere en un espacio de tiempo cortísimo, en lo que son los tiempos del universo. Esto explica también la eterna e insuperable relación entre religión y política, que siempre han ido hermanadas, incluso en el momento en que parecía, a partir de la Ilustración, que se había conseguido superar la superstición. Porque las propias estructuras políticas actuales tienen mucho de religión. Este es un primer tema. Por si a alguien le interesa, ha salido recientemente un libro impresionante de Lluís Duch, el antropólogo más importante que hay en Cataluña en estos momentos, que es monje de la abadía de Monserrat, y cuando escribe no parece que sea un monje, sobre todo cuando escribe de religión y política. El libro se llama *Religión y política*, y lo recomiendo absolutamente.

Vamos al segundo nivel. La cultura es también un instrumento para garantizar la continuación de la reproducción de las estructuras que articulan el poder y la sociedad. Aquí estamos en otro punto fundamental. Y yo me sitúo en la línea de Michel Foucault, uno de los pensadores más importantes de la segunda mitad del siglo XX, cuando explica cómo el poder estructura la sociedad. Para este pensador, el poder es en definitiva la diferencia de potencial y cómo los seres humanos somos distintos, ya estemos aislados o en grupos, siempre hay una diferencia de potencial cuando dos personas o dos grupos o un grupo y una persona se ponen en contacto. Esta diferencia de potenciales es lo que él llama poder, que nunca es cerrado. Siempre, siempre, el que aparentemente es más débil tiene alguna posibilidad de reaccionar la situación. En cualquier relación humana hay una componente de poder, en el sentido de una componente de la fuerza de uno sobre otro y la relación que este tipo de fuerza genera. Este tipo de relaciones se juegan buena parte en el espacio de lo simbólico, por tanto la cultura en este sentido es también un instrumento de dominación y reproducción del orden.

Aquí entramos en otro territorio que es muy importante y que podríamos llamar la creación de sistemas de veracidad, para utilizar una expresión de Michel Foucault. ¿Qué es por tanto lo que quiero decir? En las sociedades abunda esta cosa que llamamos valores. El tema de los valores es siempre un tema complicado, problemático y difícil, entre otras cosas porque está teñido de trampas. Primero, siempre consideramos valores los nuestros, y nunca tomamos en consideración los valores de los demás. Segundo, en el discurso de los valores siempre hay una cierta melancolía generacional, porque las generaciones mayores tienden a pensar que las nuevas generaciones están descarriadas porque sus valores no son lo dignos que eran nuestros valores, etcétera, si además somos de la generación del 68 que nos pensábamos que era la única y eterna, y que resulta que el mundo no fue como nos esperábamos, pues entonces ya es catastrófico. Por lo tanto hay que tener mucha prudencia con el discurso de los valores porque están siempre muy teñidos de melancolía. O a veces también de reacción, de resistencia. Hay no obstante unas ciertas cosas que son manifiestas, como una tendencia a repetir lo de *se han perdido los valores*. Y ahora, creo yo, que no es que haya pérdida de valores, sino sobredosis de valores. Nunca ha habido tantos valores. Y probablemente este es el problema. A partir de aquí viene el conflicto entre valores. Tercero, vicio clásico, lo mío es un valor, lo del otro no. Voy a poner un ejemplo extremo, pero creo que es interesante. El terrorista suicida de Al Qaeda tiene unos valores que no son los nuestros y que a nosotros nos pueden parecer repugnantes, pero tiene unos valores fortísimos. Porque sentirse motivado en nombre de Alá o de lo que sea a matarte y matar contigo no es algo que se haga sin pensar. Son valores detestables, pero no me parecen muy distintos a los del joven estudiante de una escuela de negocios que movido por la obsesión de la meritocracia se va a Londres a trabajar a una empresa de inversiones veinte horas diarias con la obsesión de ascender en la empresa y conseguir un puesto muy alto. Al final, claro, o se suicida o se muere. Esto también son unos valores. Y me parecen tan repugnantes como los otros. No obstante, yo introduzco aquí una variable, muy sencilla: yo creo, y en esto soy kantiano, que hay valores universales, lo cual no quiere decir que esté convencido de que sea

posible definirlos, adquirirlos y alcanzarlos, exactamente lo mismo que ocurre con la verdad. Yo creo que la verdad universal existe, lo que no sé es si la podré alcanzar. Por lo tanto, el verdadero valor es comportarse conforme al ideal moral kantiano del imperativo categórico: actúa como si tus valores fueran universales, actúa como si aquello que fueras a hacer tuviera valor universal, actúa como si aquello que vas a decir tuviera valor universal. Este, para mí, es el criterio. Y en este criterio evidentemente hay valores repugnantes, que son aquellos que repugnan a la humanidad. ¿Qué son, por tanto, los sistemas de valores? No son ninguna afirmación superior, son sencillamente la evolución natural del pensamiento de un lugar determinado donde se crean unos discursos con pretensión de verdad que no son de conocimiento sino de obligación. Estos son los valores que dominan en cada momento en un lugar determinado. Y aquí vuelve a aparecer una de las dimensiones de la cultura: creación de este tipo de valores.

Sigamos dándole vueltas al mismo camino. Hemos entrado ya en la idea de que en nuestra sociedad hay unos sistemas de veridicción que van mutando y que hace que cosas que en algún momento estaban prohibidas o mal vistas después dejen de serlo o lo sean otras, y así sucesivamente. Son procesos largos. Michel Foucault ha hecho la arqueología de estos procesos, y ha explicado extraordinariamente bien que muchas de estas mutaciones que son muy importantes desde el punto de vista de la cultura en tanto que capacidad de creación de lo simbólico.

Hagamos otro paso, que es la referencia a Hegel que hacía en mi texto introductorio. En los tiempos en los que se configuran los estados nacionales, que es por cierto un invento muy moderno del siglo XVIII o poco antes, que es cuando cuajan de verdad, porque hablamos de las naciones como si existieran de toda la vida, sólo me asalta una duda: si se podría considerar nación, antes de las naciones modernas, además con una característica muy peculiar, que es que sería una nación no territorial, sería la nación judía. Es la única que me genera algunas dudas. Pero bueno, la nación moderna, que como todo sistema de veracidad-poder se construye sobre la liquidación de una cantidad enorme de sistemas preexistentes. La nación simbólica, que es Francia, considerada siempre la más cerrada, la más completa, se construye sobre la destrucción de las culturas preexistentes. Cuando se da la revolución francesa, el francés sólo era hablado por un 15% de la población. Y nadie se acuerda de que los demás hablasen otra cosa. O la nación española, siempre un punto incompleta, que nació de la expulsión de moros y judíos y, si me apuráis, de jesuitas. Por tanto, en la construcción de este sistema de naciones que es el que ha articulado la modernidad y el que a mi entender está agotado, como se está poniendo de manifiesto en Europa, pues el tamaño estado/nación ya no es el adecuado –es demasiado grande para unas cosas y demasiado pequeño para otras–, aparece una forma de configuración de la cultura que es la que describe Hegel en esta frase famosa: *la cultura es la manera de hablar, trabajar y desear en una sociedad determinada*. Lo que se da es la base de lo que después será el discurso de las culturas nacionales, el discurso de que cada nación tiene unas características culturales propias que llevan incluso a dimensiones antropológicas profundas, como el hablar, el trabajar y el desear. Este

panorama, que se instala hace mucho tiempo, se va desvaneciendo, porque las rupturas de las fronteras rígidas generan una promiscuidad entre culturas llamadas nacionales que pone en evidencia lo discutible de la idea. Yo algunas veces he hablado de una segunda revolución laica. La primera revolución laica fue la que separó iglesia de estado, que como decía antes es una separación nunca completa. La segunda revolución laica es la que separaría la ecuación sobre la que se ha montado la modernidad, que es la ecuación una nación, una lengua, una cultura, un Estado. Esto se acabó, inevitablemente. Porque la transferencia de personas de un lado a otro, de ideas, hace que ya sea insostenible la idea de que una nación implique necesariamente una lengua, una cultura y un Estado. Si nunca ha sido pensable la sociedad homogénea, ahora la heterogeneidad es el presente. La realidad es heterogénea. Hay que empezar a acostumbrarse a muchas lenguas, muchas culturas, y por tanto estados complejos, plurilingüísticos, plurinacionales y pluri todo lo que se quiera. Es, bajo mi entender, una experiencia imparables. Después me referiré al hablar del multiculturalismo.

Finalmente, hay un sentido restringido de la cultura, que es probablemente del que hablamos cuando decimos que estas personas se dedican a la cultura o cuando hablamos de artistas, que es el conjunto de construcciones, de conocimientos y de creaciones, por lo tanto de hitos simbólicos y no sólo simbólicos, que son el principal patrimonio de la humanidad y una fuerza impresionante de transformación del mundo. Esta es la cultura como práctica y experiencia de todas las personas, pero especialmente de aquellas que centran su actividad en esta dirección: artistas, universitarios, investigadores, científicos, etcétera, o sea, todos los que han hecho de la construcción de símbolos culturales en el sentido amplio, desde el conocimiento a la fabulación, su manera de estar en el mundo. Aquí podríamos atacar el estudio de la cultura desde muchos puntos de vista. A raíz de la experiencia en el Centro de cultura Contemporánea de Barcelona, yo le insistía mucho a la gente que –y es algo que me gusta mucho resaltar– el motor de la cultura es la curiosidad. Esto no es ninguna novedad, probablemente la especie humana no habría salido de la Edad de Piedra si no hubiese sido curiosa. Le ha costado salir, porque el proceso de evolución de la especie humana es lento, aunque parezca lo contrario. Siempre hay una curva que se olvida muy a menudo, y a mí me parece que es una curva extraordinariamente significativa, como es la esperanza de vida. En la prehistoria se dice que estaba entorno a los 18 o 19 años. Si marcamos la curva de la esperanza de vida en la Barcelona de mediados del siglo XIX –y digo este dato porque lo tengo– estaba en 38 o 39 años. O sea, se dobló en toda la historia de la humanidad hasta el siglo XIX. Desde ahora hasta entonces se ha vuelto más que a doblar. Por lo tanto, el proceso de evolución de la especie humana se ha acelerado brutalmente a partir de la Revolución Industrial. La especie humana ha avanzado siempre a golpes de cambios tecnológicos, pero hay gradación de cambios tecnológicos. Hay una ruptura tecnológica moderna que probablemente tiene su punto de partida en el Renacimiento, y sobre todo en el Racionalismo, que provoca una aceleración que ahora estamos viviendo sin ser demasiado consciente de ella. Porque si grande fue la aceleración de la Revolución Industrial, si grande fue la aceleración producida por el inicio del paso del campo a la ciudad –que ha provocado una situación como de nerviosismo–, qué es lo que va a provocar el salto de la revolución de las tecnologías de la in-

formación que nos obliga a hacer infinidad de cosas más en una hora de las que podíamos hacer antes. Por lo tanto, modifica sustancialmente la experiencia del tiempo, y nosotros somos fundamentalmente experiencia del tiempo. No es banal que se puedan hacer muchas más cosas en una hora porque las cosas tienen su tiempo. Hay un tiempo para la creación, hay un tiempo del trabajo, hay un tiempo del ocio, hay un tiempo para el amor, etcétera, si todos estos tiempos son sometidos a una lógica de aceleración sin duda tendremos rupturas culturales y antropológicas, las dos cosas a la vez. Tenemos que ser conscientes de todo este proceso y de toda esta dimensión. Yo les insistía siempre a las personas que trabajaban conmigo en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en unos conceptos que a mí me parecían básicos para poder afrontar la cuestión cultural. El primero de estos conceptos es que el motor de conocimiento es la curiosidad. Y el segundo, que la verdadera cultura es aquella acción que es vivida como experiencia. Que quiero decir con esto, pues hablo de experiencia en el sentido de Montaigne, que decía que la experiencia como lugar en que el sujeto y el objeto se encuentran y ocurre algo. Este lugar en el que, para utilizar la famosa expresión de Montaigne cuando decía que «escribir es el ejercicio permanente de pintarse a sí mismo», es una idea muy fuerte, muy potente. A mi entender, la verdadera cultura es aquella que lleva una carga de experiencia radical y, por tanto, es un lugar de subjetivización fuerte, de creación de sí mismo, de pintarse a sí mismo. Pero todo esto, insisto, es una dimensión que tendrían que ver aquellas personas que han hecho de la cultura su manera de estar en el mundo. Y es una forma de decirlo, porque todo lo que los humanos hacemos es cultural. Aunque hay actividades que llevan en sí mismas el sello de lo cultural porque van específicamente destinadas a la creación de simbología y de significación, y hay otras actividades más relacionadas con el sistema productivo, que no llevan incorporado este plus.

Sobre estas cosas tenemos los clichés adquiridos a lo largo de los tiempos, por lo que pensamos que los agentes culturales son aquellos fundamentalmente los artistas, los investigadores, los escritores y todos los que podíamos situar en el amplio campo de la ciencia de las humanidades. Sí, pero no nos despistemos, alguna vez he dicho, y se han asustado un poco, que en este momento el intelectual más importante del mundo con muchísima diferencia sobre todos los demás son los algoritmos de Google, porque son los algoritmos que marcan los caminos por los que cada día transitan miles de millones de personas. ¿Hay algún intelectual que alguna vez haya sido leído por miles de millones de personas? Pues no.

Todo lo que he estado planteando ahora en esta introducción al concepto de cultura, y casi me atrevería decir sensibilidad cultural, no puede sacarse del contexto en el que nos encontramos. Y me gustaría hacer algunas reflexiones sobre este contexto en el que nos encontramos, subrayado por un factor que me parece fundamental: los efectos reveladores de la crisis. ¿Qué quiero decir con esto? Una crisis es algo catastrófico, incluso trágico, pero una crisis es también un momento de bifurcaciones y, sobre todo, según recoge el pensamiento clásico, es un momento de revelación. Las crisis nos muestran cosas que quizás sabíamos pero que estaban suficientemente ocultas, como si no las quisiéramos saber. Y esta crisis ha tenido esta eventualidad reveladora, porque nos ha puesto delante de nuestra vista muchas

cosas que durante los años anteriores a la crisis en que se vivió en esta especie de utopía en la que no había límites, donde todo era posible y donde había habido una especie de abolición del sistema de clases donde todos éramos una especie de clase media con los mismos deseos y las mismas obsesiones y perseguidos por la obsesión del consumo. La única diferencia es que unos tenían un teléfono barato y de pocas capacidades, y otros tenían un *iPhone* de última generación, y que unos vestían en Zara y los otros en *Vuitton*, así que la única diferencia era de marcas, pero los anhelos y las obsesiones eran muy compartidos. Esta fantasía que ha funcionado durante un par de décadas, que ha tenido un efecto a mi entender devorador sobre las relaciones personales porque ha aislado sensiblemente a los ciudadanos de los demás, obligados a dejar de tratar a los demás como si fuesen agentes autónomos y que tenían inevitablemente que ser autosuficientes, porque si no eran autosuficientes ni se les respetaba ni se les reconocía. Este factor de sociabilización importante ha saltado hecho añicos con la crisis, porque se ha puesto en evidencia que era una fantasía, que el sistema de clases ha mutado pero que existe, que la clase media se ha roto por la mitad entre los que han podido conservar el empleo y los que no han podido conservarlo, y por lo tanto ha vuelto a ver un abismo que pensaban que ya no verían. Que se ha producido un cambio en las estructuras de poder y en el mundo, en los que la antigua y mítica burguesía ya casi no pinta nada, sustituida por una especie de élite financiera y ejecutiva que es la que tiene el poder efectivo, etcétera. La capacidad normativa, entendiendo como tal los criterios que determinan nuestros comportamientos, que algún día tuvo la religión y que en parte pasó a la política y la ideología, actualmente está en manos del poder económico. Esto ha sido una de las cosas que ha revelado la coyuntura de la crisis, aunque también ha revelado que estábamos en un modelo en el que las sociedades ya no se comportaban tanto como sociedades de mercado sino que la propia sociedad se convertía en sí misma como una lógica de mercado.

Esta ruptura ha hecho emerger algunas cosas que me parecen importantes desde el punto de vista cultural. Ciertamente ha habido unas transformaciones políticas en la que no me extenderé porque no es el caso. Tampoco me voy a extender mucho en la dimensión de crisis social que evidentemente es brutal y es muy importante. Pero en atención a la cuestión de la cultura, me quería referir fundamentalmente a tres: la crisis antropológica, la crisis cultural y la crisis moral.

¿Qué entiendo por crisis antropológica? Antes lo he apuntado un poco, pero redundaré en ello. Una es la aceleración del tiempo y otra es la virtualización de la experiencia. Son dos cosas que cambian sensiblemente la relación de los humanos entre sí y con el mundo. No me extiendo en lo que la aceleración del tiempo porque ya he hecho una cierta referencia a ello. En cualquier caso, es discutible que los humanos estén en condiciones de cumplir las exigencias de aceleración del tiempo sin una cierta mutación, que la habrá en un par de generaciones. El filósofo alemán de origen coreano, Byung-Chul Han, del que os recomiendo sus libritos de ochenta páginas que se leen muy bien, *La sociedad del cansancio* o *La sociedad de la transparencia*, entre otros, describe la ideología vigente de la meritocracia y del es-

fuerzo como la última vuelta de tuerca del sistema económico. Ya no es que el sistema te explote, sino que el sistema ha conseguido que tú seas el explotador de ti mismo, que creo es una vuelta de tuerca bastante interesante, se te exige que tú te explotes a ti mismo.

Respecto a la virtualización de la experiencia hay mucho que contar. El hombre es un animal analógico, y de pronto tiene que entrar en un sistema de experiencia virtual. No es banal. Es una cosa que exigirá una serie de transformaciones. A mí me resulta muy difícil imaginar una sustitución de las relaciones presenciales por las relaciones virtuales, probablemente esto sucederá en el futuro. Pero yo siempre recuerdo una anécdota que me motivó mucho y al mismo tiempo me abrió un poco la esperanza. Una vez me vinieron a ver unos jóvenes cuando estaba en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona para pedirme el *hall* del edificio para hacer una exposición de las mejores webs de ciudades del mundo. Habían seleccionado cincuenta webs de ciudades, y les dije que en mi ordenador podía ver las cincuenta webs, por lo que les pregunté qué necesidad tenemos de gastar cincuenta pantallas y todo un tinglado para mostrar una cosa que yo puedo ver en mi casa tranquilamente. Uno de ellos me contestó que si tenía razón, pero que con la exposición queríamos tocarnos... Bueno, mientras los jóvenes quieran tocarse siempre hay algún punto de esperanza. Y el otro día estuve en Gerona, donde se entregaban los Premios de la Fundación Impulsa, que es una fundación cuya misión es apoyar con programas de capacitación que generen igualdad de oportunidades para los jóvenes a través de procesos tecnológicos, y me sorprendió muy favorablemente que dos de los premiados, uno era un chico de origen marroquí que vivía en Rosas (Cataluña) desde los tres años y que ahora tenía 21, que se le premiaba porque había construido una red en su pueblo de solución de conflictos. Era un proyecto extraordinario, y mientras lo explicaba a los demás parecía un político de verdad, de los de antes. Me alegró ver que se premiaba a un futuro político de raza, y no me extrañaría que fuese el próximo presidente de la *Generalitat*, el primero nacido fuera de España, porque tenía todas las aptitudes para serlo. Y se premió también a una artista que defendía en su discurso algo que a mí me parece básico, pero que parecía que estas cosas ya no contaban: la experiencia estética como elemento central de la experiencia artística. Parece que lo fundamental todavía resiste. Debe haber algunas constantes antropológicas que tenemos que defender.

Os hablaba también de las rupturas culturales. Tres ejemplos muy rápidos que creo escenifican muy bien lo que quiero decir. Vosotros sois jóvenes y quizás no tendréis una experiencia directa de esto, pero sí lo habréis oído contar, y no es difícil de imaginar. Sólo basta pensar qué era, cuando yo era joven en mi pueblo, Cervera, hace más de cincuenta años, la familia, la religión y el trabajo. Y pensar lo que es hoy. La ruptura cultural es brutal. La familia sólo era concebible de una manera: padre, madre e hijos, y muchas veces con los abuelos encima y todos en la misma casa. La cantidad de formas nuevas de organización familiar que hay hoy totalmente normalizadas y asumidas, que hasta el Papa Francisco dice que hay que darles reconocimiento, es extraordinaria. Otra es el trabajo. Lo dice Richard Sennett en *La corrosión del carácter*. Un chaval que en los años cincuenta hubiese entrado en la edad legal

a trabajar en *Renault* tenía todos los motivos para pensar que estaría en esa empresa toda su vida, y que según su capacidad o sus ganas llegaría muy arriba o se quedaría a medio camino. Era una vida y un marco cultural, un barrio, unos amigos, una cultura obrera, una relación. Ahora, como dice el propio Sennett, un chaval que entre a trabajar hoy en *Microsoft* no sabe dónde estará en quince días... Esto es una ruptura brutal. Aquella pregunta que nos hacían cuando éramos pequeños, *niño, qué quieres ser cuando seas mayor*, hoy es una estupidez. Tú antes eras consciente de que contestabas y que aquella respuesta casi dibujaba toda tu vida. En este momento, el trabajo se ha convertido en un bien escaso. El sistema económico y político se fundamentaba en el principio de que si tú tienes trabajo tienes las condiciones mínimas de vida dignas garantizadas. Pero ahora esto ya no es verdad. Primero, porque el trabajo ha pasado a ser un bien escaso y no hay señales de que deje de serlo. El otro día me contaron que *Siemens* ya ha inaugurado una fábrica sin ningún trabajador. Segundo, que tener trabajo ya no garantiza nada. La mutación que esto significa es enorme. Y tercera cuestión, la religión. Hace cincuenta años se vivía en regímenes de monopolio religioso en los que estaba delimitado por territorios. En el Sur de Europa, estaban los católicos. En el Norte estaban los protestantes. Los musulmanes estaban en otro territorio... y así sucesivamente. Huntington todavía no hace mucho tiempo hizo la división del mundo en siete grandes civilizaciones, como si estuviésemos marcados a fuego por el sello de la religión de origen. Esto es hoy completamente ridículo cuando ves la lucha a muerte que hay por el mercado de las almas que han lanzado las religiones en todo el mundo. En Sudamérica, en algunas periferias de las grandes ciudades, he visto cosas absolutamente obscenas de la lucha a muerte entre pentecostalistas y católicos a costa de una pobre gente que lo poco que tiene se lo tiene que dedicar a ellos. Esto es un ejemplo de rupturas culturales enormes.

Para completar el ciclo quería hacer una referencia a una cuestión ya casi en el territorio de la moral. Esta es una idea de Todorov, uno de los grandes pensadores que hay en este mundo actualmente, que expresa que unas preguntas que me parecen muy interesantes sobre el destino de la comunicación en la Red. Todorov dice que toda comunicación tiene dos componentes: la información y la relación entre las personas. Si todo es información y no hay relación, ¿cuáles son las consecuencias morales de esto? Porque el elemento central moral de una relación es que la información va acompañada de un intercambio entre tú y yo en el que hay vínculo, confrontación, diferencia, toda una serie de factores que convierten al otro en reconocido por ti, y a ti en reconocido por el otro. Si lo que circula es información sin que el contacto sea más que aparente, ¿cuáles son los límites morales de esto? Me parece una pregunta interesante. Yo ahora la traduzco de una manera entendible para mi generación. Yo me asusto cuando leo que alguien tiene sesenta mil amigos en *Facebook*, porque yo pensaba que amigos sólo se pueden tener tres, cuatro o cinco, o siete u ocho con mucha suerte. Pues aquí una novedad moral que habrá que reconocer y afrontar, y que provoca problemas complicados de exhibicionismo o narcisismo que habrá que ir modulando. Ahora estamos en el mito de la sociedad de la transparencia, ¡cuidado, cuidado con la transparencia! No olvidemos que Hanna Arendt decía que totalitarismo es aquel régimen en el que no hay espacio para la intimidad. ¡Cuidado con la transparencia! A veces hay una exposición excesiva, y al

mismo tiempo una voluntad de hurgar más allá de lo razonable. Una cosa es segura: la transparencia absoluta haría inviable la vida comunitaria. Seamos prudentes.

Entro en la última fase de mi reflexión, que es la que toca más directamente la cuestión de los derechos, porque ha sido uno de los fundamentos sobre los que se ha montado el discurso de los derechos culturales de los últimos tiempos. Empiezo con un enunciado que comparto completamente a la crítica de los juristas porque si me argumentan lo contrario tendrán posiblemente la razón. Y es que no tenemos que olvidar nunca que los derechos se conquistan siempre colectivamente, pero los derechos son individuales. Por tanto, mi tendencia es decir que claro que existen derechos culturales, que son los derechos fundamentales: la libertad de expresión y, como consecuencia de ello, la libertad de reunión y todos aquellos que tienen una relación directa o indirecta con la expresión cultural. Esta sería mi posición. Pero sí que me gustaría decir algunas cosas sobre la cuestión que desde hace unos años está muy en el ambiente y que es la cuestión del multiculturalismo. Porque el multiculturalismo emerge en dos momentos que vienen muy juntos en el tiempo porque tienen además relación entre ellos: uno es cuando las tecnologías de la información hacen posiblemente el llamado proceso de la colonización, un proceso que, no nos engañemos, es un proceso de cambio de escala. Es decir, el sistema económico cambia de escala. No es la primera vez que pasa. El Imperio Romano o la conquista de América fueron procesos de colonización. Pero antes nunca había alcanzado la práctica totalidad del planeta como ocurre en el momento presente. Con todas sus variantes. Porque el sistema está globalizado, pero las decantaciones son muchas. No es lo mismo el capitalismo renano que el capitalismo chino. Pero globalmente hemos entrado en un sistema de comunicación que ha hecho enormemente fácil el envío de dinero de una punta al otro del planeta. Sólo hay que tocar una tecla para conseguirlo. Igual pasa con la difusión de ideas de un punto a otro del planeta, a pesar de que algunos no estén de acuerdo con esta difusión. Sistemáticamente algunos gobiernos como el chino o el turco han intentado poner recientemente puertas al campo. No se dan cuenta de que es una lucha a la larga imposible. La Red ha hecho fácil también la circulación de mercancías, mucho más fácil de lo que era. Queda, eso sí, la circulación de personas, que sigue teniendo muchos inconvenientes y dificultades. Yo siempre digo que tanto que celebramos la caída del Muro de Berlín, como si fuera el último muro que caía, pero después del Muro de Berlín no han cesado de construirse nuevos muros, sin parar. Algunos ya existían, pero han vuelto a crecer, como el que separa Estados Unidos de Centroamérica, el de Palestina, el de Chechenia, los de Ceuta y Melilla, y así sucesivamente, han proliferado, aunque con una diferencia: el Muro de Berlín era para impedir salir, mientras que los muros actuales son para impedir entrar. Es una diferencia interesante, curiosa como mínimo. Por lo tanto, el proceso de globalización marca un sistema de relación distinta, todo está mucho más cerca por decirlo así. Aunque con una cautela. Porque todo está mucho más cerca, pero las mitologías de la Red también tienen que ser puestas en duda. Porque el discurso era la Gran Red Universal harán que se creen relaciones fortísimas entre un gaditano y un ciudadano de Vladivostok. Es verdad, sí, pero fundamentalmente lo que han hecho: reforzar las relaciones ya existentes. Esto se olvida y no se tiene presente. Un fenómeno como el inde-

pendentismo catalán sólo se explica por eso, porque las redes sociales refuerzan las que existen, más que las nuevas. Hay que ser cautos. En cualquier caso, la globalización nos acerca. Tercera cosa: el hundimiento de los sistemas de tipo soviéticos, que rompe las estructuras políticas de los países del Este de Europa y abre todo un debate sobre lo cultural y lo nacional que está en buena parte del origen del multiculturalismo. En el caso de Yugoslavia me parece más que manifiesto.

¿Cuál es entonces la cuestión? La cuestión me parece muy sencilla. En el momento en que gentes de culturas diversas entran en contacto con gentes atrapadas en otras culturas, ven en su condición identitaria una manera de reivindicarse. Y hay una cierta tendencia a dar un carácter determinante a esta dimensión cultural de origen. Este carácter determinante se puede traducir de dos maneras: yo tengo derechos fundamentales adquiridos en mi condición de origen y esto tiene que ser respetado hasta el fondo, o, herencia del discurso nacional, en mi territorio hay una cultura hegemónica dominante que es la que tiene la última palabra y hay que adaptarse. Aquí es donde aparecen los choques.

¿Cuál es el problema? Primero, atribuir una dimensión que podríamos llamar natural a algo que es cultural. Ya sé que es muy difícil distinguir entre natural y cultural, porque ¿qué es natural y qué es cultural si nosotros somos un producto de la naturaleza y lo que producimos también podría ser natural? Hay la convención filosófica de distinguir como cultural aquello que es producto de la capacidad simbólica de los humanos. Cualquier cultura, la que sea, nacional, local, es un producto de la experiencia humana, por lo tanto susceptible de ser cambiado y modificado. No hay nada esencial a la condición humana en ello. Por tanto, hay que desarrollar la cultura del contacto. Y para mí esta es la diferencia entre interculturalidad y multiculturalidad. La multiculturalidad es decir el discurso de la diferencia: yo me reconozco en vuestra diferencia, y montamos unas muy firmes agrupaciones –diferencia por diferencia– que acaban conduciendo inevitablemente a lo confrontación. Una caricatura de esto, incruenta y pacífica, son las llamadas fiestas de la diversidad. A mí no hay nada que me ponga más de los nervios que las fiestas de la diversidad. Vas a una calle en fiestas de la diversidad y te encuentras aquí comida marroquí, allí comida nigeriana, más allá comida ecuatoriana... pero ¿qué es esto? ¿Qué estamos montando? Hay mucha voluntad de irreductibilidad de lo propio. En cambio, creo que lo que hay que hacer es crear protocolos para que la interculturalidad sea posible. Sin que esto signifique que todos debemos acabar comiendo comida de fusión, que es mucho más detestable que las comidas de origen. Pero sí que signifiquen una voluntad de reconocimiento mutuo. Es un proceso extremadamente complicado, pero absolutamente necesario e imprescindible para la Segunda Revolución laica, es decir, separar la relación entre estructuras políticas, sociales, una lengua, una cultura y un estado. Hay que asumir que la pluralidad es la razón de fondo de cualquier espacio social. Hay que asumir la pluralidad como realidad básica de funcionamiento. Y a partir de aquí, primero, dejar fluir las cosas. La cuestión es mucho menos dramática de lo que se plantea. De la misma manera que el simple hecho de pasar del campo a la ciudad rompe la tasa de natalidad brutalmente. También era una cosa sagrada en aquellos años la tasa de natalidad y no pasó nada por

romperla. Es la lógica tendencia a la convergencia. Segundo, cuando uno va de un país a otro por necesidades, no por turismo, casi siempre es porque espera encontrar allí lo que no tenía en su país. Por lo tanto también hay una voluntad de convergencia, que es otro factor que se descuida cuando se quiere pintar la figura del enemigo. Y tercero, el contacto, que hace que las culturas de recepción también muten. Menos que el que llega. Y muchos de los fenómenos que ocurren de confrontación se explican por esta dinámica. ¿Por qué los salafistas en una primera fase de un proceso de inmigración musulmana hacia Occidente, por ejemplo, son los que parecen triunfar? Porque en la medida en que se les excluye, se les condena a guetos, son los que mejor alimentan la cultura de gueto. Pero a medida que se va rompiendo el gueto y creando un cierto contacto, el salafismo está condenado a desaparecer y a perder mucha influencia y mucho peso. Es un problema de dejar que las dinámicas de las ciudades les influyan. Y es un problema de romper paulatinamente el mito cultural sobre lo que se construyó la doctrina de las civilizaciones y la doctrina de las culturas nacionales. Paul Ricoeur dice que requieren dos cosas: capacidad de traducción y capacidad de luto, porque debemos saber que se pierden cosas, y que en toda la historia de la humanidad hemos estado dejando cosas por el camino precisamente para conseguir que la suma de la diferencia de resultados superiores a la acumulación, uno al lado del otro, de las diferencias. Yo muchas veces he pensado que la obsesión por la diferencia es una manera de poder tratar a los demás con indiferencia. A mí una vez un amigo iraní me dijo que no quería ser diferente, sino indiferente. Y es verdad, porque el derecho a la indiferencia debería ser el verdadero derecho.

Acabo con una referencia a una cuestión que me parece muy importante. ¿Cuál es una vía de articulación del pluralismo alternativa al discurso nacional clásico? Yo aquí haría una referencia a la cultura urbana. Claude Lefort, un filósofo y político francés muy importante, tiene un texto breve y extraordinario en el que explica que en ese momento histórico tan complejo como es el Renacimiento, en el que se produce algo que tiene muchas interpretaciones pero que nadie ha sido capaz de dar alguna que tenga dimensión de algo definitiva, que es que China, que llevaba siglos siendo la potencia más importante del mundo, de pronto sin que nadie entienda muy bien por qué es superada por Europa y entra en un periodo de caída del que ahora parece que está saliendo. Claude Lefort sustenta que una de las razones, posiblemente no la única porque una razón como esta no puede tener una sola causa, fue la aparición de las ciudades en Europa. La ciudad como espacio de libertad en el que los siervos medievales encontraban la fuga y el lugar en el que ser ellos mismos, y como lugar de comercio en contra de la ciudad china burocrática y controlada por el mandarinato. En cualquier caso, Lefort plantea una hipótesis que me parece interesante y que desarrollé hace ya algunos años en un artículo largo que es la hipótesis de la ciudad como el espacio propio para desarrollar una cultura democrática de carácter pluralista. O sea, la ciudad como espacio donde la identidad no viene determinada de antemano por razones de origen sino que la identidad viene determinada por la relación y por el contacto. Por lo tanto, la entidad abierta del *yy* y no la identidad cerrada del *oo*. O español o francés. La ciudad, dice él, es una identidad tendencialmente inclusiva, mientras que la identidad de tradición nacional está formada

sobre la idea de la exclusión. Nosotros y los otros. Nosotros o los otros. Creo que en el paso de nosotros a los otros hay un elemento fundamental, que es el sujeto, el ciudadano. Para que sea posible el paso del nosotros o los otros al Nosotros y los otros, este sujeto tiene que tener suficiente entidad y reconocimiento como para sentirse él portador del principio de emancipación en el sentido kantiano de la palabra. Este sería el proceso de tránsito hacia una sociedad conducida por el pluralismo mucho más que por la fractura multicultural de la que tenemos un ejemplo, que ya sé que es caricatural, y que apelar a ello puede parecer un poco demagógico, que es la antigua Yugoslavia, para mí el fracaso del discurso multicultural, cada cual encerrado en su nicho étnico con licencia para odiar y matar al vecino. Esta es la caricatura final de la sociedad multicultural. Es contra ello contra lo que se defiende el pluralismo y la interculturalidad. Y por tanto un derecho no fundado en una especie de legitimidad de origen difícil de entender, sino un derecho fundado sobre los derechos fundamentales de las personas, siendo siempre consciente, y no lo olvidemos nunca, que los derechos siempre se han conquistado colectivamente, nunca individualmente.

Aquí lo dejo, porque he dicho demasiadas cosas y demasiado mezcladas. Gracias.

LAS LIBERTADES Y LOS DERECHOS RELATIVOS AL ACCESO Y A LA PARTICIPACIÓN EN LA VIDA CULTURAL

Luis Miguel Arroyo Yanes

AUTOR/AUTHOR:

Luis Miguel Arroyo Yanes

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Catedrático de Derecho administrativo de la Universidad de Cádiz

TÍTULO/TITLE:

Las libertades y los derechos relativos al acceso y a la participación en la vida cultural

Liberties and Rights relative to access and participation in Cultural Life

CORREO-E/E-MAIL:

luis.arroyo@uca.es

RESUMEN/ABSTRACT:

Se presenta una reflexión, tomando como base la Declaración de Friburgo, a propósito de los derechos y libertades tocantes a las posibilidades de acceso y participación de la ciudadanía en el mundo de la cultura.

A reflexion is presented, based on the Freiburg Declaration, regarding the rights and liberties related to the possibilities for public access and participation in the world of culture.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Cultura; derecho cultural; acceso y participación a la cultura; Declaración de Friburgo.

Culture; cultural law; access and participation in culture; Freiburg Declaration.

1. Uno de los contenidos más relevantes de las Declaraciones internacionales sobre los derechos humanos hace referencia a la vida cultural y al modo en el que quedan, o deberían de quedar garantizados jurídicamente, tanto el acceso como la participación activa en ella por parte de las personas y colectivos en los que las mismas se integran (1). Lógicamente se trata de proclamaciones que no sólo persiguen la determinación de unos derechos teóricos al más alto nivel y que quedan, de este modo, explicitados y visualizados, sino también la vinculación de los Poderes públicos nacionales respecto de los mismos a través de consecuencias prácticas que materialicen su configuración abstracta en resultados concretos y palpables, a los que conduce de modo inevitable su propia formulación (2).

Mas mientras que se produce su explícito reconocimiento y con vocación de completud de tales derechos y libertades públicas al más alto nivel de la pirámide normativa interna, la Constitución política, y por mucho que esos textos internacionales vinculen a nuestro Estado, es el ordenamiento jurídico, a partir de los mismos (y del modo en el que ella los haya podido asumir y condicionar) el que pormenoriza su configuración precisa y el que, a través de los distintos grupos normativos, puede ofrecernos datos sobre su grado de penetración real y sobre su verdadera consolidación sobre la realidad política, social y económica sobre la que se proyectan (3).

A fin de efectuar nuestra confrontación sobre un base cierta y que nos ofrezca un apoyo seguro vamos a servirnos de la llamada Declaración de Friburgo, desarrollada por un Grupo de Expertos por encargo de la UNESCO y del modo en el que la misma ha recogido estos derechos y libertades (4). Así, Artículo 5 (Acceso y participación en la vida cultural).

- a. Toda persona, ya sea individual o colectivamente, tiene derecho a acceder y a participar libremente, sin consideración de fronteras, en la vida cultural a través de las actividades que libremente elija.
- b. Este derecho comprende en particular:
 - La libertad de expresarse en público o en privado en el o los idiomas de su elección.
 - La libertad de ejercer, de acuerdo con los derechos reconocidos en la presente Declaración, las propias prácticas culturales, y de seguir un modo de vida asociado a la valorización de sus recursos culturales, en particular en lo que atañe a la utilización, la producción y la difusión de bienes y servicios;
 - La libertad de desarrollar y compartir conocimientos, expresiones culturales, emprender investigaciones y participar en las diferentes formas de creación y sus beneficios;
 - El derecho a la protección de los intereses morales o materiales vinculados a las obras que sean fruto de su actividad cultural.

Este ejercicio de confrontación entre un sustrato teórico y abstracto y otro material y de praxis no es ni artificial, ni mucho menos anecdótico o prescindible, pues a pesar de encontrarnos en un país desarrollado política, económica y culturalmente e identificado con los llamados Estados sociales y democráticos de Derecho pueden hallarse evidencias que pueden poner al descubierto que el grado de materialización de tales derechos y libertades públicas, especialmente si las vinculamos a las minorías, está todavía lejos de los parámetros que se postulan para aquellos.

De ese listado podemos extraer las siguientes libertades y derechos en los que se concretan el acceso y la participación de los seres humanos en la vida cultural:

- a) La libertad de expresión en el idioma o los idiomas que sean objeto de elección personal; b) la libertad de ejercicio de las propias prácticas culturales; c) la libertad de seguimiento de un modo de vida asociado a la puesta en valor de los recursos culturales que le son propios; d) la libertad de desarrollar y compartir conocimientos y expresiones culturales; e) la libertad de emprender investigaciones; f) la libertad de participar en las diferentes formas de creación y en los beneficios que dicha participación reporte; y g) el derecho de protección de los intereses morales y materiales de las obras que sean fruto de la actividad cultural desplegada (5).

2. El llamado derecho a acceder y participar en la vida cultural, que los redactores de la Declaración de Friburgo formulan de un modo muy amplio como hemos visto, es presentado como un derecho cultural obvio a la vez que colectivo; obvio puesto que, cabe preguntarse, cómo podría hablarse de derechos culturales en plural si no existiera la posibilidad de acceder y participar en la cultura y en el conjunto de actividades que la integran. Asimismo, y como ha sido detectado por la Declaración citada, aparece impregnado de un componente colectivo de modo incuestionable, pues su determinación nos traslada de inmediato a una realidad que es la del ejercicio colectivo de los propios derechos individuales y a la existencia de derechos colectivos reconocidos, entendidos como derechos grupales (6).

Se trata de un derecho respecto del que puede sostenerse que se encuentra reconocido ampliamente dentro del sistema de protección de los derechos humanos. Así, lo hallamos recogido, desde los propios orígenes de la formulación de tal sistema, en el artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos (art. 27), en el Pacto Internacional de Derechos Económicos y Culturales (art. 13 y 15, párrafo 1 a) y en la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de 2001 (art. 5). Por citar este último texto, que recoge referencias de los dos anteriores:

«El desarrollo de una diversidad creativa exige la plena realización de los derechos culturales, tal como los definen el art. 27 de la DUDH y los artículos 13 y 15 del PIDESyC. Toda persona debe tener la posibilidad de expresarse, crear y difundir sus obras en la

lengua que desee y en particular en su lengua materna; toda persona tiene derecho a una educación y una formación de calidad que respeten plenamente su identidad cultural; toda persona debe tener la posibilidad de participar en la vida cultural que elija y conforme a las prácticas de su propia cultura, dentro de los límites que impone el respeto de los derechos humanos y de las libertades fundamentales».

Asimismo, conviene no olvidar la referencia que se recoge en la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005 cuando se pronuncia en favor del principio de acceso equitativo a la cultura. De acuerdo con ella «el acceso equitativo a una gama rica y diversificada de expresiones culturales procedentes de todas las partes del mundo y el acceso de las culturas a los medios de expresión y difusión son elementos importantes para valorizar la diversidad cultural y propiciar el entendimiento mutuo» (7). Con estos antecedentes cobra pleno sentido una formulación de este derecho humano en los términos en que aparece recogido en la Declaración de Friburgo, sin refrendo como texto internacional y expresivo de lo que pudiera ser una elaboración técnica del mismo; y tal es la relevancia que comienza a dársele que el Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales ha dedicado una Observación General completa, la número 21, al derecho de toda persona a participar en la vida cultural (8). Si extractamos sus principales aportaciones a la cuestión que estamos examinando ahora, bajo el examen ahora del art. 15 del Pacto de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, obtendríamos la siguiente relación, relación que aunque larga consideramos de obligada referencia:

«Toda persona»: el Comité reconoce que la expresión «toda persona» se refiere tanto al sujeto individual como al colectivo. En otras palabras, una persona puede ejercer los derechos culturales: a) individualmente; b) en asociación con otras; o c) dentro de una comunidad o un grupo.

«Vida cultural»: Se han formulado en el pasado diversas definiciones de «cultura» y en el futuro habrá otras. En todo caso, todas se refieren al contenido polifacético implícito en el concepto de cultura (9). La cultura es un concepto amplio e inclusivo que comprende todas las expresiones de la existencia humana. La expresión «vida cultural» hace referencia explícita al carácter de la cultura como un proceso vital, histórico, dinámico y evolutivo, que tiene un pasado, un presente y un futuro.

«Participar» o «tomar parte»: El derecho a participar o a tomar parte en la vida cultural tiene, entre otros, tres componentes principales relacionados entre sí: a) la participación en la vida cultural; b) el acceso a la vida cultural, y c) la contribución a la vida cultural.

- a) La participación en la vida cultural comprende, en particular, el derecho de toda persona (sola, en asociación con otras o como una comunidad) a actuar libremente; a escoger su propia identidad; a identificarse o no con una o con varias comunidades, o a cambiar de idea; a participar en la vida política de la sociedad; a ejercer sus propias prácticas

culturales y a expresarse en la lengua de su elección. Toda persona tiene igualmente derecho a buscar, desarrollar y compartir con otros sus conocimientos y expresiones culturales, así como a actuar con creatividad y tomar parte en actividades creativas.

- b) El acceso a la vida cultural comprende, en particular, el derecho de toda persona (sola, en asociación con otras o como una comunidad) a conocer y comprender su propia cultura y la de otros, a través de la educación y la información, y a recibir educación y capacitación de calidad con pleno respeto a su identidad cultural. Toda persona tiene también derecho a conocer formas de expresión y difusión por cualquier medio tecnológico de información y comunicación; a seguir un estilo de vida asociado al uso de bienes culturales y de recursos como la tierra, el agua (10), la biodiversidad, el lenguaje o instituciones específicas, y a beneficiarse del patrimonio cultural y de las creaciones de otros individuos y comunidades.
- c) La contribución a la vida cultural se refiere al derecho de toda persona a contribuir a la creación de las manifestaciones espirituales, materiales, intelectuales y emocionales de la comunidad. Le asiste también el derecho a participar en el desarrollo de la comunidad a la que pertenece, así como en la definición, formulación y aplicación de políticas y decisiones que incidan en el ejercicio de sus derechos culturales (11)».

Como referencia-gozne que puede servirnos para adentrarnos en su problemática jurídica en el caso español cabe recordar que la Observación General citada también pormenoriza las obligaciones para los Estados que se corresponden con el reconocimiento, en paralelo, de tales derechos a las personas, asociadas o no y a los colectivos (12); así, y a modo de resumen:

- a) Tienen la obligación básica de eliminar las barreras u obstáculos que inhiben o limitan el acceso de la persona a su propia cultura o a otras culturas, sin discriminación y sin discriminación de fronteras de ningún tipo.
- b) Deben desarrollar programas y políticas destinados a lograr el acceso garantizado de todos, sin discriminación por motivos de posición económica o cualquier otra condición social, a museos, bibliotecas, cines y teatros y a actividades, servicios y eventos culturales.
- c) También deben establecer un marco institucional apropiado y apoyar a las instituciones culturales mediante la adopción de políticas para la protección y promoción de la diversidad cultural y facilitar el acceso a una variedad rica y diversificada de expresiones culturales mediante, entre otras cosas, medidas que apunten a establecer y apoyar instituciones públicas y la infraestructura cultural necesaria para la aplicación de dichas políticas (13).

De modo más general dichas obligaciones encajan en las más amplias que J. Symonides determina para los Estados en relación con el conjunto todo de los derechos culturales cuando señala que «se demanda también que los Estados participen y fomenten la aplicación del derecho a la participación en la vida cultural, suministren información sobre la disponibilidad de fondos para el fomento del desarrollo cultural y la participación popular, la infraestructura institucional establecida para la aplicación de las políticas encaminadas a velar por la participación popular y la promoción cultural como factor de apreciación mutua entre personas, grupos, naciones o regiones; la promoción de la conciencia y el disfrute del patrimonio cultural de los grupos y minorías étnicas nacionales y de los pueblos indígenas; la función de los medios de difusión y de los medios de comunicación en el fomento de la participación en la vida cultural; la preservación y valorización del patrimonio cultural de la humanidad; la legislación que protege la libertad de creación e interpretación artística; la enseñanza profesional en el campo de la cultura y el arte, y cualesquiera otras medidas adoptadas para la conservación, el desarrollo y la difusión de la cultura» (14).

3. Cuestión relevante también lo es el régimen y las condiciones que han de establecerse para el acceso y participación en la vida cultural. A estos efectos se ha logrado fijar cinco principios que han de regir esta materia, principios que no sólo estructuran la misma sino que dotan de una gran profundidad al acceso y a la participación a través de especificaciones concretas. En este sentido la Observación General núm. 21 citada elaborada por el Comité Económico y Social de la ONU determina el contenido y alcance de cada uno de tales principios, al señalar que: «La plena realización del derecho de toda persona a participar en la vida cultural requiere de la existencia de los siguientes elementos, sobre la base de la igualdad y de la no discriminación:

- a) La disponibilidad es la presencia de bienes y servicios culturales que todo el mundo pueda disfrutar y aprovechar, en particular bibliotecas, museos, teatros, salas de cine y estadios deportivos; la literatura, incluido el folclore, y las artes en todas sus manifestaciones; espacios abiertos compartidos esenciales para la interacción cultural, como parques, plazas, avenidas y calles; dones de la naturaleza, como mares, lagos, ríos, montañas, bosques y reservas naturales, en particular su flora y su fauna, que dan a los países su carácter y su biodiversidad; bienes culturales intangibles, como lenguas, costumbres, tradiciones, creencias, conocimientos e historia, así como valores, que configuran la identidad y contribuyen a la diversidad cultural de individuos y comunidades (15).
- b) La accesibilidad consiste en disponer de oportunidades efectivas y concretas de que los individuos y las comunidades disfruten plenamente de una cultura que esté al alcance físico y financiero de todos, en las zonas urbanas y en las rurales, sin discriminación (16). Es fundamental a este respecto dar y facilitar a las personas mayores, a las personas con discapacidad y a quienes viven en la pobreza acceso a esa cultura.

Comprende también el derecho de toda persona a buscar, recibir y compartir información sobre todas las manifestaciones de la cultura en el idioma de su elección, así como el acceso de las comunidades a los medios de expresión y difusión.

- c) La aceptabilidad implica que las leyes, políticas, estrategias, programas y medidas adoptadas por el Estado parte para el disfrute de los derechos culturales deben formularse y aplicarse de tal forma que sean aceptables para las personas y las comunidades de que se trate (17).
- d) La adaptabilidad se refiere a la flexibilidad y la pertinencia de las políticas, los programas y las medidas adoptados por el Estado parte en cualquier ámbito de la vida cultural, que deben respetar la diversidad cultural de las personas y las comunidades.
- e) La idoneidad se refiere a la realización de un determinado derecho humano de manera pertinente y apta a un determinado contexto o una determinada modalidad cultural, vale decir, de manera que respete la cultura y los derechos culturales de las personas y las comunidades, con inclusión de las minorías y de los pueblos indígenas (18).

Estos criterios de disponibilidad, accesibilidad, aceptabilidad, adaptabilidad y de idoneidad, sobre la base de la igualdad y de la no discriminación se erigen en los fundamentos de la materialización de los derechos humanos culturales en cada caso.

4. Antes de entrar en el examen de la problemática que cada una de las libertades públicas y derechos vinculadas al acceso y participación en la vida cultural plantea en el ordenamiento español se impone que contextualicemos en términos constitucionales la llamada cuestión cultural, problemática ésta que presenta unos rasgos propios que deben de ser conocidos de antemano por el lector, y que constituye la base misma de la que partir para un examen de cada una de las situaciones jurídicas que hemos concretado previamente.

La Constitución española de 1978, siguiendo una impronta muy arraigada en los textos constitucionales de segunda generación, ha prestado atención a la cuestión cultural en su articulado (19). Si bien lo ha efectuado con ciertas insuficiencias (sobre todo si se la examina con nuestra perspectiva de hoy), lo determinante, sin embargo, es que al quedar vinculada la cultura y sus distintas manifestaciones al propio individuo, tomado aislada o colectivamente, y no dejando de ser una Constitución política nacional, el tratamiento de esta cuestión queda escindido en dos campos: el de la cultura de los nacionales del país y el de la de los extranjeros (sea cual sea su condición jurídica). Es decir, el enfoque prevalente aquí –aunque luego establezcamos algunas matizaciones al respecto–, no es el del reconocimiento de unos derechos y libertades públicas con incidencia sobre la cultura que afecta a todos los seres humanos por igual, sino que hay dos vías de reconocimiento diferente dependiendo de si la persona es o no española, esto es, si tiene o no la nacionalidad de nuestro país y pertenece

o no a algunos de los pueblos de España (20). De este modo, habrá de ser, ya en concreto, la propia Constitución, el denominado bloque de la constitucionalidad y su máximo intérprete el Tribunal Constitucional, el que a partir de su articulado module el alcance de tales libertades y derechos, el que determine en última instancia su verdadero peso constitucional, condicionando de este modo la proyección de los distintos grupos normativos potencialmente aplicable en esta materia (21).

Pero por encima de esa división no existe un esquema rector expresivo de un modelo más o menos definido en relación con la problemática cultural y que deba de seguirse en todo caso. Más bien lo que sí existe es la posibilidad de articular modelos diferentes dentro del marco, este sí obligado, del Estado social y democrático de Derecho con el que se identifica nuestra Constitución. Y así podría hablarse tanto de modelos más cerrados o más abiertos en función del mayor o menor acento que se ponga en la democracia, la ciudadanía, el multiculturalismo o interculturalismo, en la idea de integración, en la de los derechos humanos, etc. (22)

En este sentido y por continuar con la línea de nuestra exposición, algo que escapó a los constituyentes de la transición democrática que no pudieron reparar en la importancia de un fenómeno que tardó en manifestarse, conviene recordar aquí que los Estatutos de Autonomía últimos (que forman parte, como es sabido, del llamado bloque de la constitucionalidad) dedican una especial atención a la integración de los inmigrantes y de las minorías en la sociedad española (artículos 9.2 y 37.1.23 EA Andalucía; 42.7 EA Cataluña; 10.2 y 16.23 del EA Castilla-León). Así, el de Andalucía proclama en su artículo 9.2. que la Comunidad Autónoma garantiza el pleno respeto a las minorías que residan en su territorio. Y constituye un principio rector para los Poderes autonómicos «la convivencia social, cultural y religiosa de todas las personas en Andalucía y el respeto a la diversidad cultural, de creencias y convicciones, fomentando las relaciones interculturales con pleno respeto a los valores y principios constitucionales (art. 37.1. 23).

Pero dichos textos estatutarios, lamentablemente, dejando a un lado este enfoque principialista que puede ser muy positivo como punto de partida, no entran a fondo en la problemática de los derechos humanos culturales en dicho contexto autonómico y quedan sin resolver toda una serie de preguntas sobre el alcance del multiculturalismo que deberán de ser resueltas por las leyes en concreto que puedan promulgarse (23).

Dentro de ese marco legal general destaca, ahora con mucho mayor calado respecto a la materia que estamos examinando, y en línea con esa remisión a la legislación a promulgar, la llamada Ley de Extranjería, ley orgánica 4/2000, de 11 de enero, sobre derechos y libertades de los extranjeros en España, que en un precepto incorporado por la ley orgánica 2/2009, de 11 de diciembre, el artículo 2 ter, bajo el rótulo de *Integración de los Inmigrantes*, establece que los Poderes públicos tienen la obligación de promover «la plena integración de los extranjeros en la sociedad española, en un marco de convivencia de identidades y culturas diversas, sin más límite que el respeto a la Constitución y a la ley» (apartado primero de dicho

artículo). A estos efectos impone a las Administraciones públicas la incorporación del objetivo de «integración entre inmigrantes y sociedad receptora, con carácter transversal a todas las políticas y servicios públicos, promoviendo la participación económica, social, cultural y política de las personas inmigrantes, en los términos previstos en la Constitución, los Estatutos de Autonomía y en las demás leyes en condiciones de igualdad de trato» (24).

Asimismo, hemos de tener presente que el artículo 3 de la indicada ley determina en su apartado primero que «los extranjeros gozarán en España de los derechos y libertades reconocidos en el título I de la Constitución en los términos establecidos en los Tratados Internacionales, en esta Ley y en las que regulen cada uno de ellos. Como criterio interpretativo general, se entenderá que los extranjeros ejercitan los derechos que les reconoce esta ley en condiciones de igualdad con los españoles». Y continúa diciendo este artículo en su apartado segundo, de nuevo objeto de modificación por la ley orgánica 2/2009, que «las normas relativas a los derechos fundamentales de los extranjeros serán interpretadas de conformidad con la Declaración Universal de Derechos Humanos y con los tratados y acuerdos internacionales sobre las mismas materias vigentes en España, sin que pueda alegarse la profesión de creencias religiosas o convicciones ideológicas o culturales de signo diverso para justificar la realización de actos o conductas contrarios a las mismas» (25).

Por último, y en relación con las políticas de cara a la inmigración, el artículo 2 bis, señala que todas las Administraciones públicas basarán el ejercicio de sus competencias vinculadas con la inmigración en el respeto de: «f) la garantía del ejercicio de los derechos que la Constitución, los Tratados internacionales y las leyes reconocen a todas las personas».

Como puede verse estamos ante un texto legal que no sólo actúa de cabeza de grupo normativo, sino también de correa de transmisión entre el texto constitucional y los estatutarios y el ordenamiento jurídico todo, y que, en línea con una evidente orientación progresiva en esta materia, intenta resolver con sus previsiones buena parte de las cuestiones referidas a la integración de los extranjeros, sean o no inmigrantes, y responder a la problemática del multiculturalismo de modo mucho más determinado de cómo había venido siendo afrontado hasta ese momento (26).

5. El primero de los derechos humanos en los que cabe encontrar una manifestación relevante del acceso y participación en la vida cultural es el de la libertad de expresión a través de los idiomas elegidos libremente por las personas (27). Se trata de uno de los derechos culturales por excelencia, pues tanto la libertad de expresión (unida indisolublemente a la libertad de información y comunicación) como la elección de una expresión cultural de la relevancia del idioma son esenciales para poder proteger y promover la diversidad cultural, en los términos recogidos Convención de la Diversidad Cultural, que hace suya esa idea. A ello cabe añadir, en paralelo, que el respeto y la promoción de la diversidad cultural son esenciales para garantizar el pleno respeto de los derechos culturales (28).

A estos efectos podemos subrayar que el idioma es un medio en sí mismo de cultura y también un resultado cultural en su contenido (29); y, por mucho que pueda relativizarse o minimizarse, sobre todo si se admite la posibilidad de identidades culturales múltiples en un mismo sujeto, es un rasgo determinante para establecer la correlación entre cultura e individuo (30). Y del mismo modo el derecho a la libertad de expresión es determinante para el desarrollo y el mantenimiento de las expresiones culturales, así como para fijar el diálogo cuando surgen conflictos sobre el sentido e importancia de las propias expresiones y contenidos culturales (31); así como, cabe incluir, aquí, el derecho a buscar, recibir y transmitir información e ideas de todo tipo e índole, incluidas las formas artísticas, sin consideración de ninguna clase de fronteras (32).

En nuestro caso la Constitución de 1978 al concretar el derecho a la libertad de expresión circunscribe el mismo a los ciudadanos españoles, derecho que ha de extenderse también a los extranjeros, de acuerdo con los tratados y acuerdos internacionales. Sin embargo, consideramos que existe sobrada base para estimar que esta libertad, sin vincularla ahora al ejercicio de un idioma (aunque sí lo esté lógicamente), debe de ser extensiva a los seres humanos todos (extranjeros o no nacionales estén o no protegidos por los tratados, pactos y convenios internacionales), no sólo por cuanto que la Declaración Universal de Derechos Humanos no se puede entender limitada en sus efectos exclusivamente, y de modo tan restringido, a los derechos humanos de los españoles y de los pueblos de España (según se nos destaca en el Preámbulo del texto constitucional), sino también por cuanto que no estamos hablando de una libertad respecto de la que se suelen establecer mecanismos de negación o de censura, ni por el ordenamiento ni por las autoridades cuando es accionada por parte de quienes supuestamente no la tienen constitucionalmente reconocida (33).

Cuestión distinta es si la libertad de expresarse en los idiomas de la elección que puede efectuar el sujeto cultural a largo de su vida dentro del Estado español debe de ser objeto de equiparación en cuanto a su protección y preservación como tal idioma con la de cualquier otro que esté reconocido, como derecho-obligación para los nacionales, como idioma oficial o cooficial que pueda ser. En este punto, a nuestro juicio, consideramos que los recursos y energías dirigidos a su protección se justifican plenamente por su respaldo constitucional, lo que no sucede con los cientos de idiomas que no lo son y de los que los extranjeros en España pueden ser hablantes (34). En este punto no podría postularse desde luego la equiparación, al margen eso sí de derechos constitucionales concretos que deben de ser objeto de la máxima atención y protección (35).

6. Por prácticas culturales, de las que se postula el libre ejercicio de la persona y que constituye también expresión del acceso y participación en la vida cultural de la misma, ha de entenderse, según el juego de definiciones que se recogen en la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005 (art. 4) «las expresiones

resultantes de la creatividad de personas, grupos y sociedades que poseen un contenido cultural», quedando referido el contenido cultural «al sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las identidades culturales o las expresan».

En principio las prácticas culturales propias están permitidas por el ordenamiento jurídico pues no cabe extraer de él una prohibición general de plano para que no pueda producirse su ejercicio en el territorio español. De hecho, y en base en la idea de integración cultural que emplea, entre otros textos legales, la Ley de Extranjería, en los términos que hemos visto con anterioridad, se impone la idea de una cláusula general de permisión para con las mismas. Ahora bien ello no significa que algunas de esas prácticas culturales tomadas en concreto puedan ser contrarias al mismo, bien porque se las intenta hacer pasar por tal sin serlo verdaderamente, bien porque en el caso de que auténticamente lo sean chocan abiertamente con el régimen establecido por el ordenamiento para el conjunto de prácticas que como cualquier actividad más han de ser respetuosas con los valores y contenidos constitucionales y con el resto del ordenamiento vinculante. Por ello, y al igual que sucede en el campo de las normas internacionales de derechos humanos, no todas las prácticas culturales pueden considerarse protegidas (36).

El elenco de prácticas que pueden chocar con el ordenamiento español o que el propio ordenamiento español por propia evolución ha rechazado, o que se encuentra en vías de rechazar, es muy numeroso y de enorme diversidad y se extiende tanto a las personas como también a otros seres vivos (animales o plantas). Así, por ejemplo, la ablación genital que se practica en ciertos países de África a las menores de edad, y que se defiende como una especie de práctica cultural por sus defensores está terminantemente prohibida por nuestra legislación; como lo está también el consumo de psicotrópicos vinculado a ceremoniales religiosos o pseudoreligiosos, o el burka y otras manifestaciones de sometimiento de la mujer a través de su indumentaria en edificios públicos municipales de algunos municipios (37). Asimismo, también lo están las peleas de gallos en algunas Comunidades autónomas o determinadas prácticas propias del arte del toreo, o la recogida de determinadas plantas medicinales por aplicación de la legislación de defensa de la flora. El listado puede ser muy extenso e incluso dar lugar a controversias y discusiones sobre si debe admitirse su conceptualización como práctica propiamente cultural o no, o si deben de permitirse o no su materialización en función de valores sociales arraigados, en su falta de choque directo con el texto constitucional, en su consideración de pura opción personal individual basada en la libertad de actuación, en su consideración de práctica inveterada o basada en la costumbre del lugar, etc.

7. La libertad de seguimiento de un modo de vida asociado a la puesta en valor de sus recursos culturales y, en especial, la utilización, la producción y difusión de bienes y servicios constituye otra de las expresiones que podemos distinguir dentro del acceso y participación en la vida cultural por parte de la persona.

La libertad de seguimiento de un modo de vida asociado a la valorización de los recursos culturales que le son propios ha de traducirse en actividades y actos materiales de las personas que optan por esa forma de vida que se encuentra determinada por una cultura concreta.

Las actividades, bienes y servicios culturales se refieren, según el cuadro de definiciones que se recogen en la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005 (art. 4), a las «actividades, los bienes y los servicios que, considerados desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidad específica, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial que puedan tener. Las actividades culturales pueden constituir una finalidad de por sí, o contribuir a la producción de bienes y servicios culturales». A estos efectos no podemos perder de vista que la producción de bienes y servicios se efectúa por las denominadas «industrias culturales», que aparece concebida así, y en el mismo lugar que aquellas otras definiciones, por la Convención citada, y que constituye en sí misma considerada la base de un sector económico mundial y regional de primer orden.

Al hilo de lo que estamos viendo hemos de tener presente que, como ya se decía en la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de 2001 «el carácter específico de los bienes culturales que, en la medida en que son portadores de identidad, de valores y sentido, no deben ser considerados como mercancías o bienes de consumo como los demás» (art. 8). Y este texto internacional se refiere también a las industrias culturales al señalar que «las Políticas culturales en tanto que garantizan la libre circulación de las ideas y las obras, deben crear condiciones propicias para la producción y difusión de bienes y servicios culturales diversificados, gracias a industrias culturales que dispongan de medios para desarrollarse en los planos local y mundial» (art. 9 y 11).

8. La libertad de desarrollar y compartir conocimientos y expresiones culturales es otra de las manifestaciones que podemos aislar dentro del acceso y participación en la vida cultural por parte de los seres humanos. Si, como hemos visto, los conocimientos y expresiones culturales resultan de la creatividad de las personas, grupos y sociedades que poseen un contenido cultural, desarrollar y compartir los mismos constituiría su aspecto dinámico y vital (38). Sin él, conocimientos, contenidos y expresiones culturales, quedarían reducidos a un estado larvario y sin posibilidad alguna de crecimiento y de futuro, faltaría una de sus fuentes vivificadoras.

A esta cuestión, por otra parte sumamente obvia de su propia funcionalidad, no suelen referirse las legislaciones que suelen darla por hecho, como un antecedente necesario, como tantas otras que giran en torno al desarrollo personal de los individuos y como sucede en ese caso deberán de recibir un tratamiento similar a las que son producto de la idiosincrasia nacional, regional o local.

9. La libertad de emprender investigaciones constituye otra de las manifestaciones del acceso y participación en la vida cultural, y se encuentra muy interconectada con las libertades que veíamos con anterioridad. Así lo supo ver el artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 16 de diciembre de 1966 al establecer en su apartado primero b) que los Estados Partes en el indicado Pacto reconocen el derecho de toda persona a gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones (39). Aunque la Convención de la Diversidad Cultural no hace referencia a la investigación que queda en ese texto internacional algo minusvalorada dentro del contexto general de ese marco de protección y preservación general, el documento promocionado por el llamado Grupo de Friburgo sobre los derechos culturales, en consonancia con el Pacto referido, ha considerado conveniente perfilarlo como una expresión necesaria de la participación en la vida cultural. La investigación se erige, así, en un campo más sobre el que se proyecta el acceso y la participación en la vida cultural y si bien a primera vista parece que, sin profundizar en su proyección global, carece de incidencia sobre el cuadro de los derechos culturales, muchos de ellos pueden verse potenciados, si se ejercen teniendo como base el ejercicio previo de la función investigadora en materia cultural. De hecho la UNESCO, dentro del Programa de Transformaciones Sociales y Diálogo Intercultural (MOST), tal es su importancia, lleva casi una década reforzando la conexión entre Políticas públicas de naturaleza social e Investigación.

Sobre la investigación en el plano individual y grupal contamos con sectores normativos específicos a nivel interno y sobre esta materia se pronuncia el ordenamiento español, aunque no sea necesariamente en clave de derechos humanos culturales siempre. Así, el TRLPI, con la reserva que hemos efectuado con anterioridad sobre el régimen de autoría, dedica especial atención a la llamada investigación científica –que constituiría una parte muy relevante del ejercicio de la función investigadora– y que evidentemente, como cualquier otra manifestación de la investigación, redundará en los más variados planos del hecho cultural en su diversidad (40).

10. La libertad de participación en las diferentes formas de creación y en sus beneficios puede entenderse como una manifestación más del amplio derecho de participación en la vida cultural. Si por forma de creación entendemos cualquier expresión científica, literaria o artística de la que sea autora una persona su correlato natural serían los beneficios (no sólo económicos) que dichos productos o resultados reporten a la misma, la cual así considerada tendría libertad de participar en aquellas (41).

La legislación interna española de propiedad intelectual cuya cabeza de grupo normativo es el Texto Refundido de la Ley de la Propiedad Intelectual, aprobado por el Decreto-legislativo 1/1996, de 12 de abril (TRLPI), aunque explícitamente nada diga a este respecto y se encuentre centrado en la autoría y en los derechos de los autores sin mayor distinción, ha de interpretarse de acuerdo con el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias

y Artísticas, texto internacional adoptado en París el 24 de julio de 1971 y que entró en vigor el 10 de octubre de 1974. Este Convenio extiende la protección referida –y así ha de ser entendido cada vez que sea mencionado en estas páginas– sólo a los autores nacionales de algunos de los países de la Unión, a los que no lo son «por las obras que hayan publicado por vez primera en alguno de estos países o simultáneamente en un país que no pertenezca a la Unión y en un país de la Unión y a cuantos tengan residencia en algunos de los países de la Unión que «estarán asimilados a los nacionales de dicho país en lo que se refiere a la aplicación del indicado Convenio» (42). La Unión, a estos efectos, está integrada, según el artículo primero del Convenio, por los países a los cuales se les aplica el mismo y que se constituyen en Unión para la protección de los derechos de los autores sobre sus obras literarias y artísticas. Asimismo, cabe añadir que su artículo 4 extiende la noción de autor a otros creadores, pues están protegidos igualmente los autores de las obras cinematográficas cuyo producto tenga su sede o residencia habitual en alguno de los países de la Unión; y los de obras arquitectónicas edificadas en un país de la Unión, así como las obras de artes gráficas y plásticas incorporadas a un inmueble en un país de la Unión.

De acuerdo con todo ello los derechos económicos que pudieran venir reconocidos en el ordenamiento español tendría este espectro potencial de autores, que es sumamente amplio, desde luego, pero en absoluto general. En consecuencia, y aunque es cierto que la legislación española podría ampliar la noción de autor más allá incluso de lo determinado en el indicado Convenio, incluyendo, por ejemplo, a los inmigrantes o apátridas y, por extensión, a cuantos no reúnan las condiciones previas referidas, este hecho, que sería deseable, no se ha producido todavía, pues ni la denominada Ley de Extranjería ha dedicado atención a este tipo de derechos en sus determinaciones y mucho menos en términos ampliatorio, ni tampoco las reformas que tanto de dicha ley como del TRLPI, que se han producido en el tiempo, han avanzado nada en este terreno. Por este motivo, entendemos que en este punto queda camino todavía por recorrer en nuestro ordenamiento jurídico para hacer de las formas de creación y de sus beneficios un verdadero derecho humano cultural protegido.

Por lo que se refiere a las formas de creación científica, ya en el Derecho interno español, esta se encuentra a cubierto plenamente por el TRLPI a lo largo de su articulado, ya sea como hecho generador (asimilada a la obra literaria o artística, art.1), como autor persona natural (idem; art. 5), en la definición de obra original (art. 10.1 y 11, en compañía de la obra literaria o artística), o como expresión de investigación científica (art. 32, 34, 37, 46, 135 y 161, entre otros).

11. El derecho de protección de los intereses morales y materiales que derivan de las obras que son fruto de la actividad cultural constituiría otra de las manifestaciones concretas del extenso derecho de participación en la vida cultural. Este supuesto, como vemos, aparece referido a los llamados derechos morales y patrimoniales que son consustanciales al propio hecho creativo en sus resultados.

El artículo 6 bis del Convenio de Berna de 1971 reconoce a cualquier autor, de un modo claro y terminante –cabe subrayar–, el denominado derecho moral al imponer que «independientemente de los derechos patrimoniales e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación».

El derecho moral y el de remuneración equitativa lo encontramos recogido también en el referido Convenio de Berna en sede de comunicación de la obra literaria y artística (art. 11 bis) como un límite para las legislaciones nacionales en relación con el establecimiento de sus tratamientos jurídicos propios para la radiodifusión o comunicación de dichas obras.

El Derecho interno español fija las manifestaciones concretas del derecho moral del autor en el artículo 14 del Texto Refundido de la Ley de la Propiedad Intelectual, aprobado por el Decreto-legislativo 1/1996, de 12 de abril (TRLPI). Se trata de un precepto que, de un modo tajante y taxativo, nos ofrece, siguiendo el esquema de otros derechos subjetivos, una panoplia de posiciones de fuerza que pueden ser actuadas por los autores para defender su derecho moral a la obra. En concreto establece tal artículo que «corresponde al autor los siguientes derechos irrenunciables e inalienables: 1º decidir si su obra ha de ser divulgada y de qué forma. 2º Determinar si tal divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo o anónimamente. 3º Exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra. 4º Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación. 5º Modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural. 6º Retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de derechos de explotación. Si, posteriormente, el autor decide reemprender la explotación de su obra deberá ofrecer preferentemente los correspondientes derechos al anterior titular de los mismos y en condiciones razonablemente similares las originarias. 7º Acceder al ejemplar único o raro de la obra, cuando se halle en poder de otro, a fin de ejercitar el derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda. Este derecho no permitirá exigir el desplazamiento de la obra y el acceso a la misma se llevará a efecto en el lugar y forma que ocasionen menos incomodidades al poseedor, al que se indemnizará, en su caso, por los daños y perjuicios que se le irroguen» (43).

El enorme peso que la legislación española le confiere al derecho moral de los autores, en los términos del Convenio de Berna, queda, pues, evidenciado; no puede sostenerse, en consecuencia, que en el Estado español los derechos morales de los autores no se encuentren reconocidos, por muchos problemas de salvaguarda que puedan presentarse cuando se examinan o defienden en concreto, especialmente en casos contemporáneos muy conocidos (44), ni que tampoco pueda sostenerse que se entiendan cuestionados los mismos, por mucho que se puedan producir puntuales falta de sensibilidad para con ellos (45).

Por lo que respecta a los intereses materiales, y con base igualmente en las referencias normativas del referido Convenio de Berna, que se refiere a estas situaciones jurídicas en varias ocasiones, fijando los lapsos temporales para el ejercicio de los mismos, el TRLPI citado, tras subrayar que la propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, sin más limitaciones que las establecidas en la ley (art. 2), establece el tratamiento del derecho exclusivo que los mismos tienen a la explotación, en general, y a los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, en particular (art. 17 y ss.).

Asimismo, resulta obligado recordar, que en relación con la materia que estamos tratando, ha de tenerse presente también la inclusión de la propiedad intelectual en el Anexo IC de la Organización Mundial del Comercio relativo al Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio y que aunque se encuentra al margen de la organización especializada de las Naciones Unidas de propiedad intelectual, la OMPI, también ha fijado algunas reglas de interés en el marco del GATT, para un contexto mundializado y mucho más cambiante que en el pasado (46). En este sentido, y así ha sido recogido por el Derecho interno español a través del TRLPI, se ha incorporado por ese conducto al Convenio de Berna, los programas de ordenador, sean programas fuente o programas objeto, la compilación de datos o de otros materiales, en lo que constituye una vía de renovación del indicado Convenio a tendiendo al propio desarrollo técnico y tecnológico. Queda así abierta esta vía para que se produzcan nuevos cambios en el futuro en esta materia (47).

12. Por último, hemos de recordar que también en esta materia cabe entender subsistente el denominado derecho de rechazo o derecho de no participación. Aunque se trata de un derecho implícito, pues el de participar comporta también, sin solución de continuidad, el de no hacerlo, de modo expreso no ha quedado recogido como derecho cultural de participación en el documento que hemos tomado como eje estructurador de este trabajo (la Declaración de Friburgo), ni tampoco, salvo error u omisión por nuestra parte, en textos internacionales provenientes de las organizaciones mundiales (48). Sin embargo, la propia identidad cultural individual –como los derechos que le son característicos– se asienta sobre la capacidad de libre de elección y ello comporta, sin solución de continuidad, la posibilidad abierta de rechazar también las normas y valores culturales dominantes en las comunidades en las que decidan participar, poniendo así un freno a los intentos de asimilación que puedan producirse en este terreno. Esta faceta negativa o pasiva complementaría el derecho de libertad cultural del que hemos estado hablando en su vertiente positiva o activa, y le daría pleno sentido jurídico, al completar su contenido, como sucede con tantos otros derechos individuales, tengan o no naturaleza constitucional.

NOTAS

(1) El derecho a la vida cultural aparece proclamado ya como derecho general en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948. En concreto su artículo 27 establece en su apartado primero y segundo que «Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan en razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora».

(2) Así, por ejemplo, el artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 16 de diciembre de 1966 (y que entró en vigor el 3 de enero de 1976), establece en su apartado primero que los Estados Partes en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a: a) participar en la vida cultural; b) gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones; c) beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

(3) Ha de tenerse presente que las normas jurídicas, con ser una pieza insustituible del tablero, deben verse completadas con las políticas, las estrategias, los programas y las medidas que se puedan adoptar de cara a la materialización de los derechos culturales. Por razones de espacio sólo vamos a centrarnos en nuestra exposición en los grupos normativos pero queremos dejar constancia de la importancia, en absoluto relativas de estas otras piezas dentro de todo el conjunto.

(4) A su elaboración y articulación dedicamos un trabajo titulado «Los derechos culturales como derechos en desarrollo: una aproximación» que fue objeto de publicación en la revista interdisciplinar *Nuevas Políticas Públicas*, nº 2, 2006, pp. 265-283 y al que remitimos al lector interesado.

(5) Como telón de fondo contamos con definiciones precisas de que ha de entenderse por cultura, como la que nos ofrece el Comité Económico y Social de la ONU. Para él, «el concepto de cultura no debe entenderse como una serie de expresiones aisladas o compartimientos estancos, sino como un proceso interactivo a través del cual los individuos y las comunidades, manteniendo sus particularidades y sus fines, dan expresión a la cultura de la humanidad. Ese concepto tiene en cuenta la individualidad y la alteridad de la cultura como creación y producto social. El Comité considera que la cultura, a los efectos de la aplicación del párrafo 1 a) del artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, comprende, entre otras cosas, las formas de vida, el lenguaje, la literatura escrita y oral, la música y las canciones, la comunicación no verbal, los sistemas de religión y de creencias, los ritos y las ceremonias, los deportes y juegos, los métodos de producción o la tecnología, el entorno natural y el producido por el ser humano, la comida, el vestido y la vivienda, así como las artes, costumbres y tradiciones, por los cuales individuos, grupos y comunidades expresan su humanidad y el sentido que dan a su existencia, y configuran una visión del mundo que representa su encuentro con las fuerzas externas que afectan a sus vidas. La cultura refleja y configura los valores del bienestar y la vida económica, social y política de los individuos, los grupos y las comunidades.

Véase: Observación General núm. 21 al derecho de toda persona a participar en la vida cultural (art. 15, párrafo 1a), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Vid. Comité Eco-

nómico y Social de la ONU E/C 12/GC 21/Rev. 1, 17 mayo de 2010 (43 periodo de sesiones, Ginebra del 2 al 20 de noviembre de 2009).

(6) También el Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales en la Observación General completa, la número 21, que ha dedicado a esta materia ha destacado este aspecto de la cuestión.

(7) En un anterior trabajo nuestro publicado en esta revista nos extendimos en su examen. Véase: «Una introducción a la Convención UNSCO sobre la diversidad cultural». *Periférica*, 7, 2006, pp. 120-139.

(8) Observación General núm., 21 al derecho de toda persona a participar en la vida cultural (art. 15, párrafo 1a), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Vid. Comité Económico y Social de la ONU E/C 12/GC 21/Rev. 1, 17 mayo de 2010 (43 periodo de sesiones, Ginebra del 2 al 20 de noviembre de 2009).

(9) La cultura: a) es «el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y creencias» (Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural, preámbulo, quinto párrafo); b) es, «por su propia naturaleza, un fenómeno social, el resultado de la creación común de los hombres y de la acción que ejercen unos sobre otros [...], que no se limita al acceso a las obras de arte y a las humanidades, sino que es a la vez la adquisición de conocimientos, exigencia de un modo de vida, necesidad de comunicación» (UNESCO, Recomendación relativa a la participación y la contribución de las masas populares en la vida cultural, 1976, «Recomendación de Nairobi», preámbulo, quinto párrafo, apartados a) y c)); c) «abarca los valores, las creencias, las convicciones, los idiomas, los saberes y las artes, las tradiciones, instituciones y modos de vida por medio de los cuales una persona o un grupo expresa su humanidad y los significados que da a su existencia y a su desarrollo» (Declaración de Friburgo sobre los derechos culturales, art. 2 (definiciones), apartado a)); d) es «la suma total de las actividades y productos materiales y espirituales de un determinado grupo social que lo distingue de otros grupos similares, y un sistema de valores y símbolos, así como un conjunto de prácticas que un grupo cultural específico reproduce a lo largo del tiempo y que otorga a los individuos los distintivos y significados necesarios para actuar y relacionarse socialmente a lo largo de la vida» (R. Stavenhagen, «Cultural rights: A social science perspective» en H. Niec (coord.), *Cultural Rights and Wrongs: a collection of essays in commemoration of the 50th anniversary of the Universal Declaration of Human Rights*, París y Leicester, UNESCO Publishing e Institute of Art and Law).

(10) Observación general nº 15 (2002), pp. 6 y 11.

(11) Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural, art. 5. Véase, asimismo, la Declaración de Friburgo sobre los derechos culturales, art. 7.

(12) Según se determina en la Observación General citada (punto II.6): «El derecho a participar en la vida cultural puede calificarse de libertad. Para realizarlo, es necesario que el Estado parte se abstenga de hacer algo (no injerencia en el ejercicio de las prácticas culturales y en el acceso a los bienes culturales), por una parte, y que tome medidas positivas (asegurarse de que existan las condiciones previas para participar en la vida cultural, promoverla y facilitarla y dar acceso a los bienes culturales y preservarlos), por la otra.

(13) Resumimos así las menciones que a esta cuestión dedica la Observación citada.

(14) J. SYMONIDES. «Derechos culturales una categoría descuidada de los derechos humanos» (publicaciones de la UNESCO), citado por E.M. RISH LERNER. *El valor de la cultura en los procesos de desarrollo urbano sustentable*. Departament de Cultura, Gabinet Técnico, Generalitat de Catalunya, p. 24.

(15) Se finaliza este punto señalando «De todos los bienes culturales, tiene especial valor la productiva relación intercultural que se establece cuando diversos grupos, minorías y comunidades pueden compartir libremente el mismo territorio».

(16) Véase la Observación general nº 20 (2009).

(17) Se termina este punto señalando: «A este respecto, se deben celebrar consultas con esas personas y comunidades para que las medidas destinadas a proteger la diversidad cultural les sean aceptables».

(18) Declaración de Friburgo sobre los derechos culturales, art.1, apartado e). La Observación General acaba este punto señalando: «El Comité se ha referido en muchas ocasiones al concepto de idoneidad cultural (o bien aceptabilidad o adecuación cultural) en anteriores observaciones generales, particularmente en relación con los derechos a la alimentación, la salud, el agua, la vivienda y la educación. La forma en que se llevan a la práctica los derechos puede repercutir también en la vida y la diversidad culturales. El Comité desea recalcar a este respecto la necesidad de tener en cuenta, en toda la medida de lo posible, los valores culturales asociados, entre otras cosas, con los alimentos y su consumo, la utilización del agua, la forma en que se prestan los servicios de salud y educación, y la forma en que se diseña y construye la vivienda».

(19) En concreto en su artículo 46 se habla del llamado patrimonio cultural, junto al patrimonio histórico y artístico de los pueblos de España que los poderes públicos garantizarán en su conservación y promoverán en su enriquecimiento. Sobre este precepto y algunos otros que hacen referencia a cuestiones conexas, como el del reparto competencial, la doctrina ha extraído la idea de que también en la Constitución existe una constitución cultural que sumar a la política y económica, idea respecto a la cual mostramos ya nuestro acuerdo en nuestro trabajo «Los derechos culturales...» ob. cit., p. 275 y ss.

(20) La clave de la cuestión que estamos examinando es que en el fondo de todo estamos hablando de derechos humanos, de derechos que poseen todos los seres humanos por el hecho de serlo, pero que los ordenamientos nacionales –comenzando por las propias Constituciones políticas– todavía no han reconocido como merecerían y con todas las implicaciones derivadas de los mismos (aunque sea justo reconocer los avances que se han producido en este terreno en los últimos años en las Constituciones de algunos países latinoamericanos). En buena parte porque los derechos culturales carecen todavía de un grado de determinación técnica a nivel internacional que sería muy necesario para darles el impulso que requiere su potenciación, punto este en relación con el cual queda todavía mucho por recorrer. Mientras tanto lo que tenemos son los ordenamientos jurídicos internos, con sus consecuciones y sus carencias y su grado de evolución no siempre en consonancia con la formulación técnica de los derechos culturales y su componente teórico y su potencial transformador.

(21) Al interpretar el artículo 13 de la Constitución nuestro Tribunal Constitucional ha distinguido tres grupos de derechos de cara a su reconocimiento a los extranjeros: «a) en condiciones plenamente equiparables a los españoles aquellos derechos que pertenecen a la persona en cuanto tal y que resultan

imprescindibles para la garantía de la dignidad humana (art. 10.1 CE); b) por el contrario, no es posible el acceso a otro tipo de derechos como los reconocidos en el artículo 23, como dispone el art. 13.2 CE; c) y un tercer grupo integrado por aquellos derechos de los que podrán ser titulares en la medida y condiciones que se establezcan en los tratados y leyes, siendo admisible en tal caso que se fijen diferencias respecto a los nacionales». A la primera de las SSTC que acuñó esta tripartición, la 107/1984, de 23 de noviembre, han seguido otras muchas.

(22) Desde el punto de vista de su formulación contamos con visiones más cerradas, como la que defiende G. Sartori, o más abiertas como la de W. Kymlicka. Véase: KYMLICKA, W. (2003). *La política vernácula: nacionalismo, multiculturalismo y ciudadanía*. Barcelona: Paidós y SARTORI, G. (2001). *La sociedad multiétnica: pluralismo, multiculturalismo y extranjeros*. Madrid: Taurus. Algunas de estas visiones cuentan ya con defensores en nuestro país que han elaborado trabajos de interés que debemos de consignar aquí, como el de B. ALÁEZ CORRAL (2010). «Ciudadanía democrática y multiculturalismo externo» en B. PERIÑÁN GÓMEZ (coord.), *Derecho, Personas y Ciudadanos. Una experiencia jurídica comparada*. Madrid: Marcial Pons, pp. 565-600.

(23) La bibliografía sobre el multiculturalismo y la diversidad cultural no ha parado de crecer en la última década. A los trabajos ya citados (y a los que hemos relacionados en aportaciones nuestras anteriores) podemos sumar los que siguen: AA.VV. (2005). *Derechos fundamentales, valores y multiculturalismo*. Madrid: Dykinson; BADILLO O FARRELL, P. (coord.) (2003). *Pluralismo, tolerancia, multiculturalismo: reflexiones para un mundo plural*. Madrid: Akal; CARRITHERS, M. (1995). *¿Por qué los humanos tenemos culturas?: una aproximación a la cultura y la diversidad social*. Madrid: Alianza Editorial; COLOM GONZÁLEZ, F. (ed.) (2001). *El espejo, el mosaico y el crisol: modelos políticos para el multiculturalismo*. Barcelona: Anthropos; CORTES RODAS, F. y MONSALVE SOLORZANO, A. (coord.) (1999). *Multiculturalismo: los derechos de las minorías culturales*. Murcia: DM; ELBAZ, M. y HELLEY, D. (dir.) (2002). *Globalización, ciudadanía y multiculturalismo*. Granada: Maristán; KINCHELOE, J. E. y STEINBERG, S. R. (2000). *Repensar el multiculturalismo*. Barcelona: Octaedro; KYMLICKA, W. (2003). *La política vernácula: nacionalismo, multiculturalismo y ciudadanía*. Barcelona: Paidós; LAMO DE ESPINOSA, E. (ed.) (1995). *Culturas, Estados, Ciudadanos: una aproximación al multiculturalismo en Europa*. Madrid: Alianza Editorial; MARCOS DEL CANO, A. (coord.) (2009). *Inmigración, multiculturalismo y derechos humanos*. Valencia: Tirant; MATTELART, A. (2005). *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona: Paidós; PRADES, J. y ORIOL, M. (2009). *Los retos del multiculturalismo: en el origen de la diversidad*. Madrid: Encuentro; SARTORI, G. (2001). *La sociedad multiétnica: pluralismo, multiculturalismo y extranjeros*. Madrid: Taurus; TAYLOR, CH. (2001). *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*. México: FCE; TOURAINE, (2000). A. *Igualdad y diversidad: las nuevas tareas de la democracia*. México: FCE; VIDAL-BENEYTO, J. (ed.) (2006). *Derechos humanos y diversidad cultural: globalización de las culturas y derechos humanos*. Barcelona: Icaria.

(24) Y finaliza este precepto diciendo: «especialmente, procurarán, mediante acciones formativas, el conocimiento y respeto de los valores constitucionales y estatutarios de España, de los valores de la Unión Europea, así como de los derechos humanos, las libertades públicas, la democracia, la tolerancia y la igualdad entre mujeres y hombres, y desarrollarán medidas específicas para favorecer la incorporación al sistema educativo, garantizando en todo caso, la escolarización en la edad obligatoria, el aprendizaje del conjunto de lenguas oficiales, y el acceso al empleo como factores esenciales de integración».

(25) Este precepto y otros que han quedado incorporados con posterioridad a su redacción originaria en 2009, han de interpretarse de acuerdo con la Exposición de Motivos de la ley orgánica 2/2009. La misma fija entre los objetivos de la reforma que promueve, el «establecer un marco de derechos y libertades de los extranjeros que garanticen a todos el ejercicio pleno de los derechos fundamentales», idea esta que tiene un recorrido enorme de cara a la interpretación de cada uno de esos derechos, incluidos los que tienen componente cultural, en clave de equiparación y de plenitud material desconocida hasta ese momento.

(26) Por razones de espacio no podemos detenernos en el examen de este grupo de normas que sólo quedan así expuestas. Remitimos para su examen a las obras que estudian el régimen de la extranjería en nuestro ordenamiento. Véase, por ejemplo, AA.VV. (2011). *Comentarios a la reforma de la ley de extranjería de 2009*. Valencia: Tirant lo Blanch.

(27) La libertad de expresión aparece proclamada ya como derecho general en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948. En concreto su artículo 19 establece que «todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión».

(28) Se produce así una relación de interconexión de doble flujo entre ambas esferas, muy bien detectada en el Informe de la Experta independiente en el documento A/HRC/14/36.

(29) Como se señala en el Informe que estamos citando: «en los sistemas de educación son especialmente importantes los derechos lingüísticos. Las lenguas no deben devaluarse como meros medios de transmisión; portan y transmiten historias y visiones del mundo, constituyendo un patrimonio por sí mismas».

(30) Como destaca con pleno acierto la Experta independiente en la esfera independiente de los derechos culturales en el documento para la Asamblea General de las Naciones Unidas A/HRC/14/36 (documento citado p. 11): «la diversidad cultural existe no solamente entre grupos y sociedades, sino además dentro de cada grupo y sociedad, y que las identidades no son singulares. Cada persona es portadora de una identidad múltiple y compleja, que hace que sea un ser humano singular y único y que al mismo tiempo le permite ser parte de comunidades de cultura compartida. Las personas se identifican de numerosas maneras, participando simultáneamente en varias comunidades culturales sobre la base de fundamentos como la etnicidad, la descendencia, la religión, las creencias y convicciones, el idioma, el género, la edad, la afiliación de clase, la profesión, formas de vida y la ubicación geográfica. En otras palabras, las identidades no se basan exclusivamente, desde luego, en la etnicidad, ni son uniformes dentro de la misma comunidad; pueden corresponder a diferentes miembros en diversos matices y grados. El movimiento cada vez mayor de personas e ideas ha aumentado la posibilidad de afiliaciones culturales. Las personas pueden elegir una identidad de comunidad sobre otras en interacciones y compromisos particulares. Esas identidades culturales múltiples, que incluyen, e incluso superan, cuestiones relativas a la etnia, las afiliaciones lingüísticas y religiosas, son pertinentes tanto a la vida privada como a la esfera de la vida pública, y son parte integrante de la vida cultural».

(31) Por ejemplo, en relación con el patrimonio cultural se subraya la relevancia de la libertad de expresión unida al derecho a la información, pues las personas necesitan estar debidamente informadas sobre la

existencia, importancia y los antecedentes de los distintos patrimonios culturales, sobre las posibilidades de acceder a ellos o participar en ellos y, cuando corresponda, sobre los debates interpretativos que puedan suscitarse. Véase: Informe A/HRC/17/38, p. 14.

(32) Véase: punto 49 b de la Observación General núm., 21 al derecho de toda persona a participar en la vida cultural (art. 15, párrafo 1a), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Vid. E/C 12/GC 21/Rev. 1, 17 mayo de 2010.

(33) Nos sumamos así a la corriente jurídica que considera que nos encontramos ante un derecho de los llamados incondicionados que se recogen en el texto constitucional. De acuerdo con la jurisprudencia constitucional podría defenderse que, junto a otros de la misma naturaleza, es un derecho que es inherente al propio hecho de ser persona y postularse, en consecuencia, que se ejerce «en condiciones plenamente equiparables a los españoles» por «pertenecer a la persona en cuanto tal» y resultar «imprescindibles para la garantía de la dignidad humana (art. 10.1 Const.). Véase: SSTC 107/1984, de 23 de noviembre, 99/1985, de 30 de noviembre, 130/1995, de 30 de septiembre, etc.

(34) Por ello consideramos completamente inviable que a este nivel que estamos viendo pueda considerarse que el derecho a participar en la vida cultural en otro país distinto del propio pueda integrar también el derecho a buscar, recibir y compartir información sobre todas las manifestaciones de la cultura en el idioma de su elección.

(35) En ámbitos normativos concretos encontramos protecciones específicas para los hablantes de otros idiomas que no sean los oficiales o cooficiales; sucede, así, por ejemplo, en relación con el ejercicio del derecho de defensa en los procesos judiciales penales para los cuales se facilita la interpretación de quienes no hablan castellano. Estaríamos entonces refiriéndonos al derecho a la libertad de expresión a través de un idioma propio como instrumento para salvaguardar el derecho constitucional de defensa. En este punto podría afirmarse que dicha libertad se encuentra constitucionalmente garantizada, pero su reconocimiento con carácter general trascendería esa manifestación concreta, y comportaría su protección de cara a otros muchos ámbitos (los servicios públicos, la burocracia pública, etc.) respecto a los que no puede postularse su equiparación.

(36) Como señala el Comité de Derecho Económicos, Sociales y Culturales en su observación General número 21: «18.El Comité desea recordar que, si bien es preciso tener en cuenta las particularidades nacionales y regionales y los diversos entornos históricos, culturales y religiosos, los Estados, cualesquiera que sean sus sistemas políticos, económicos o culturales, tienen la obligación de promover y proteger todos los derechos humanos y las libertades fundamentales. Por lo tanto, nadie puede invocar la diversidad cultural para vulnerar los derechos humanos garantizados por el derecho internacional ni para limitar su alcance.19.En algunas circunstancias puede ser necesario imponer limitaciones al derecho de toda persona a participar en la vida cultural, especialmente en el caso de prácticas negativas, incluso las atribuidas a la costumbre y la tradición, que atentan contra otros derechos humanos. Esas limitaciones deben perseguir un fin legítimo, ser compatibles con la naturaleza de ese derecho y ser estrictamente necesarias para la promoción del bienestar general de una sociedad democrática, de conformidad con el artículo 4 del Pacto. En consecuencia, las limitaciones deben ser proporcionadas, lo que significa que se debe adoptar la medida menos restrictiva cuando haya varios tipos de limitaciones que puedan imponerse. El Comité desea también insistir en la necesidad de tener en cuenta las normas internacionales

de derechos humanos que existen con respecto a las limitaciones que pueden o no imponerse legítimamente respecto de los derechos inseparablemente vinculados con el derecho de participar en la vida cultural, como el derecho a la intimidad, a la libertad de pensamiento, conciencia y religión, a la libertad de opinión y expresión, a la reunión pacífica y a la libertad de asociación. 20.El párrafo 1 a) del artículo 15 no puede interpretarse en el sentido de que un Estado, grupo o individuo tenga derecho a emprender actividades o realizar actos encaminados a la destrucción de los derechos o libertades reconocidos en el Pacto o a su limitación en mayor medida que la prevista en él».

(37) Aunque en este caso de indumentaria femenina prohibida por la normativa municipal de Girona haya habido un pronunciamiento del Tribunal Supremo desfavorable a la misma sobre la base de la necesidad de una ley general que ampare una medida de esta naturaleza.

(38) Los contenidos culturales, de acuerdo con el cuadro de definiciones que estamos empleando, el de la Convención de la Diversidad Cultural, integrarían el sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las identidades culturales o las expresan.

(39) Con anterioridad a este texto ya la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948 lo había consagrado como manifestación de la participación en la vida cultural. En concreto su artículo 27 establece en su apartado primero y segundo que «Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan en razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora».

(40) Arts. 1,5, 10.1, 11, 32, 34, etc.

(41) Como se establece en el cuadro de definiciones de la Convención de la Diversidad Cultural: «la diversidad cultural se manifiesta no sólo en las diversas formas en que se expresa y enriquece y transmite el patrimonio cultural de la humanidad mediante la variedad de expresiones culturales».

(42) Véase: Acta de París del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, art. 3.

(43) A pesar de las modificaciones que ha venido teniendo esta disposición a lo largo del tiempo, el artículo 14 mantiene su redacción originaria.

(44) En este sentido conviene recordar la, a veces controvertida interpretación que han efectuado los jueces de algunos de esos derechos morales a lo largo del tiempo en España. Por ejemplo, si tomamos el caso de la obra escultórica encontramos pronunciamientos muy discutibles; así, el asunto de la obra de Pablo Serrano *Viaje a la luna en el fondo del mar* arrumbada en el sótano de un hotel de Torremolinos, con sentencia desfavorable del Tribunal Supremo al derecho moral del escultor a finales de 1985; o el traslado de una escultura de Andrés Nagel de una plaza de Amorebieta, tras una remodelación urbanística, con sentencia a su favor, de mediados de mayo de 2008, pero infundada en el derecho al emplazamiento, son casos de desconocimiento del calado del derecho moral en nuestro ordenamiento. Estos fallos pueden verse «compensados» con otros en los que el derecho moral ha tenido un reconocimiento expreso, como el de la indemnización concedida por un juez de lo civil al escultor Abel Rasskin por los daños morales ocasionados por la Fundación Cultural Mapfre Vida al dismantelar su conjunto

escultórico para la fachada del salón de exposiciones de dicha fundación, a finales de 1997. También los arquitectos e ingenieros han debido defender ante los tribunales civiles su derecho a la integridad de la obra. Muy interesante a este respecto, especialmente por el punto límite del debate que planteó en su momento y por constituir su solución un hito jurídico sobre este tipo de cuestiones, es el caso de la pasarela peatonal diseñada por Santiago Calatrava Valls para Bilbao y respecto del cual la Audiencia de Vizcaya, en sentencia de 10 de marzo de 2009, reconoció el derecho moral frente al ayuntamiento de esa ciudad sustentando el respeto a la integridad de la obra impedía cualquier alteración o modificación.

(45) Como podría suceder en el caso de la STS de 18 de enero de 2013 (sala de lo civil; R.A. 925; pte. sr. Gimeno-Bayón), aunque esto podría ser opinable, para las obras concebidas para espacios públicos y que tienen como cliente a una Administración pública, y que admite límites en tales casos siempre y cuando se salvaguarde el derecho moral del autor de la obra (en consonancia con una STS anterior, la de 6 de noviembre de 2006 (R.A. 8134).

(46) Al no poder extendernos en su examen por razones de espacio remitimos a los comentarios existentes sobre este documento internacional. Véase, por ejemplo, por su interés para el mundo latinoamericano, ABARZA, J. y KATZ, J. (2002). *Los derechos de propiedad intelectual en el mundo de la Organización Mundial del Comercio*. Santiago de Chile: División de Desarrollo Productivo y Empresarial del CEPAL-ECLAC.

(47) El propio sería un buen ejemplo de lo que decimos: cuando se acaba de promulgar una reforma de su articulado, por medio de la ley 21/2014, de 4 de noviembre (BOE, 268, de 5 de noviembre), se nos anuncia otra para el próximo año.

(48) Según se determina en la Observación General núm. 21 tantas veces citada (punto II.7): «La decisión de una persona de ejercer o no el derecho de participar en la vida cultural individualmente o en asociación con otras es una elección cultural y, por tanto, debe ser reconocida, respetada y protegida en pie de igualdad. Ello reviste particular importancia para los pueblos indígenas, que tienen derecho, colectiva o individualmente, al disfrute pleno de todos los derechos humanos y libertades fundamentales reconocidos por la Carta de las Naciones Unidas, la Declaración Universal de Derechos Humanos, las normas internacionales de derechos humanos y la Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas».

OBSERVACIONES SOBRE EL DERECHO AL PATRIMONIO CULTURAL COMO DERECHO HUMANO

Luis Pérez-Prat Durbán

AUTOR/AUTHOR:

Luis Pérez-Prat Durbán

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Catedrático de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales de la Universidad Pablo de Olavide

TÍTULO/TITLE:

Observaciones sobre el derecho al patrimonio cultural como derecho humano

Observations on Rights to Cultural Heritage as Human Rights

CORREO-E/E-MAIL:

lperpra@upo.es

RESUMEN/ABSTRACT:

El autor presenta un recorrido a través del marco jurídico relacionado con el patrimonio cultural y su inserción dentro de los Derechos Humanos. En nuestros días, el interés por este conjunto de derechos parece haberse acelerado. Al menos tres factores han contribuido a dicha aceleración. El primero de ellos es una práctica internacional más profusa, decidida y consistente. El segundo guarda relación con la emergencia en la agenda internacional de los pueblos indígenas. El tercero tiene que ver con los desarrollos doctrinales de una teoría de los derechos culturales que realce su aporte y de seguridad respecto de sus alcances respectivos y de las obligaciones que derivan de ellos para los poderes públicos, en el ámbito internacional y en el interno.

The author presents a summary of the legal framework related to cultural heritage and its incorporation into Human Rights. Nowadays, interest in this set of rights seems to have accelerated. At least three factors have contributed to this acceleration. The first of these is a more profuse, decided and consistent international practice. The second is related to the emergence of indigenous peoples into the international agenda. The third has to do with the doctrinal development of a theory of cultural rights that its contribution enhances and of safety with regards to their respective scopes and the obligations derived from them for public authorities in the internal and international fields.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Derechos Humanos; patrimonio cultural; derechos culturales.

Human Rights; cultural heritage; cultural rights.

1. De los derechos culturales

A estas alturas resulta más que evidente que los derechos culturales forman parte del catálogo de los derechos humanos y que la vinculación puede rastrearse hasta la Carta de las Naciones Unidas, cuyo art. 13 une a las tareas de la Asamblea General el fomento de la cooperación en materias de carácter económico, social, cultural y de ayuda a hacer efectivos los derechos humanos. Es verdad que esta vinculación es bien difusa y que, fuera de ella, no contiene cláusulas específicas que conecten la cultura con los derechos humanos (1). Pero desde ese escueto punto de partida puede hoy sostenerse, a raíz de los desarrollos normativos internacionales que ha deparado, que hay evidencias más que notables de la extensión de la protección de los derechos humanos al ámbito de la cultura y, en lo que nos interesa aquí, al patrimonio cultural. En efecto, como sostiene Farida Shaheed, Experta independiente en la esfera de los derechos culturales, nombrada por el Consejo de Derechos Humanos, «hablar de patrimonio cultural en el contexto de los derechos humanos significa tener en cuenta los múltiples patrimonios mediante los cuales las personas y las comunidades expresan su humanidad, dan sentido a su existencia, elaboran sus visiones del mundo y representan su encuentro con las fuerzas externas que afectan a sus vidas» (2).

¿Conduce esta afirmación y, sobre todo, la práctica internacional a la consagración de un derecho al patrimonio cultural como derecho humano? De ser así, ¿cómo ha sido afirmado? ¿Cuáles son sus titulares, su naturaleza y contenido? ¿Qué obligaciones derivan para los Estados respecto a su respeto, protección y cumplimiento? Para buscar respuestas a estos interrogantes, analizaremos en el primer epígrafe las cuestiones significativas que afectan a los derechos culturales, como contexto normativo del derecho al patrimonio cultural. En el segundo epígrafe rastreamos los convenios de derechos humanos con el objetivo de rastrear en ellos la posible consagración del derecho al patrimonio cultural. El tercer epígrafe estará dedicado, con idéntica finalidad, al examen de los convenios internacionales sobre la protección del patrimonio cultural. El cuarto epígrafe estará dedicado al análisis del derecho a participar de la vida cultural y el quinto al examen del contenido del derecho al patrimonio cultural.

Desde luego que un punto de partida significativo viene dado por la Declaración Universal de Derechos Humanos (en adelante DUDH), adoptada en 1948 por la AGNU, cuyo art. 27 establece que «Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten». Pero en el ámbito interno, quizás la emergencia de los derechos culturales pueda retrotraerse más allá del período de creación de las Naciones Unidas, pues ya aparecía un derecho de similar contenido en el art. 4º de la Constitución mexicana de 1917: «Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales» (3).

De los derechos culturales se ha dicho que se trata de una categoría descuidada dentro de la más amplia de los derechos humanos, que su nivel de desarrollo no puede parangonarse

con los derechos sociales y económicos, menos aún con los de naturaleza política, que la práctica de los Estados y organismos internacionales abundan en esa dirección. Así lo ha sostenido, entre otros Janusz Symonides (4), aunque gran parte de esa afirmación no puede sostenerse ya, porque mucho ha cambiado la situación desde que lo afirmase el autor, allá por 1998. Sin duda que la consagración y el desarrollo de las diversas categorías de derechos humanos atiende al criterio de las tres generaciones –a la luz de los tres lemas de la Revolución francesa– acuñado por Karel Vasak (5) a finales de la década de los setenta y que, por ello, los derechos culturales han recibido un tardío empuje, frente a los derechos de primera generación y que ese tardío empuje es todavía más tardío puesto que parece darse también un distinto grado de profundización entre los derechos económicos, los derechos sociales y los culturales, a favor de los primeros respecto de los segundos y de los segundos sobre los terceros. Esa jerarquización de orden utilitarista y razonamiento economicista es intergeneracional y de naturaleza perdurable.

Pero, a despecho de lo dicho, en la actualidad el interés por este conjunto de derechos parece haberse acelerado y podemos advertir tres factores que han contribuido a dicha aceleración. El primero de ellos es una práctica internacional más profusa, decidida y consistente. El segundo guarda relación con la emergencia en la agenda internacional de los pueblos indígenas, lo que ha potenciado indirectamente la aproximación a los derechos culturales individuales y colectivos de las minorías y, más concretamente, de los relativos al patrimonio cultural. El tercero tiene que ver con los desarrollos doctrinales de una teoría de los derechos culturales que realce su aporte y de seguridad respecto de sus alcances respectivos y de las obligaciones que derivan de ellos para los poderes públicos, en el ámbito internacional y en el interno.

En relación con el primer factor, del avance notable de la práctica internacional sobre derechos culturales, aparte de las cláusulas de los convenios sobre derechos humanos que contienen disposiciones propias de los derechos culturales, y que examinaremos en el epígrafe posterior, como ejemplo de las realizaciones más importantes, merecen mencionarse dos concreciones. Por un lado, la celebración de la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, celebrada en 2005, que ha sido ratificada por ciento treinta y tres países y que constituye el último de los instrumentos normativos sobre la cultura que ha sido adoptado en el ámbito de la UNESCO (6). A ello podríamos añadir otro tratado internacional, pues resulta significativo que, en la misma fecha, y en el marco del Consejo de Europa, se adoptara la Convención-marco sobre el valor del patrimonio cultural (Convención de Faro, de 27 de octubre de 2005). Sobre estos dos tratados volveremos.

Por otro lado, es más que relevante la apertura de un procedimiento especial por el Consejo de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas, creado en virtud de su resolución 10/23 del 26 de marzo 2009. Ese procedimiento especial tiene por objeto que la experta independiente que ha sido designada por el Consejo de Derechos Humanos, la socióloga paquistaní Farida Shaheed, Relatora especial sobre los derechos culturales, trabaje para identificar las

mejores prácticas en la promoción y protección de los derechos culturales a nivel local, nacional, regional e internacional; detecte los obstáculos que pueden existir para la promoción y protección de los derechos culturales y presente propuestas y/o recomendaciones al Consejo acerca de posibles medidas para superarlos; y trabaje, en cooperación con los Estados, para fomentar la adopción de medidas de promoción y protección de los derechos culturales a nivel local, nacional, regional e internacional, mediante propuestas concretas destinadas a intensificar la cooperación subregional, regional e internacional. Hasta la fecha, la Relatora ha emitido cinco informes anuales, el segundo de los cuales, de 21 de marzo de 2011 (7), versa sobre en qué medida el derecho de acceso al patrimonio cultural y su disfrute forma parte de las normas internacionales de derechos humanos y que será clave para el desarrollo de las argumentaciones sobre el derecho al patrimonio cultural.

El segundo factor apunta a la emergencia, bien que relativa, de determinadas comunidades, sobre todo las indígenas, en la escena internacional desde hace unas dos décadas, tras muchas más de irrelevancia para la comunidad internacional, la práctica de los Estados y el discurso jurídico-internacional. La relevancia para estas comunidades –comunidades patrimoniales– de determinado tipo de patrimonio ha insuflado nuevo impulso a la codificación internacional del patrimonio cultural inmaterial, concretada en la Convención de la UNESCO de 2003, que afianza los derechos culturales y, en concreto, los vínculos de dichas comunidades patrimoniales con ese patrimonio.

El tercer factor que incide en la línea del fortalecimiento de los derechos culturales es, como dijimos, de carácter doctrinal y ha supuesto la formulación de una doctrina de los derechos culturales, que ha tenido como exponentes a autores como Peter Häberle y que ha trasfundido al debate constitucional y en el que se ha llegado a proponer una teoría de la Constitución como ciencia de la cultura (8). Según nos recuerda Luis Miguel Arroyo (9), la relevancia de la formulación de una doctrina sobre los derechos culturales parte de la base, en la actualidad, de construcciones como la de Häberle, quien sostiene que la cultura debe ser considerada como el cuarto elemento del Estado, si no el primero, o como la de Patricia Meyer-Bisch, para quien los derechos culturales deben entenderse como la piedra angular de los derechos humanos. En todo caso, lo que pretendo enfatizar es que estas aproximaciones proveen de una nueva urgencia a la tarea de profundizar en los derechos culturales, en su tipología y contenido, en su carácter autónomo o conexo, en el tipo de intervención que demandan del Estado.

Ese va a ser nuestro objetivo respecto de uno de ellos, el derecho al patrimonio cultural. Y, por lo tanto, si en el catálogo de derechos culturales que se deriva de la práctica internacional incluye un derecho al patrimonio cultural. De hacerlo, habrá que indagar cuál es su contenido y naturaleza, con especial incidencia en qué se entiende por patrimonio cultural, quiénes son los titulares y qué obligaciones derivan para los Estados del reconocimiento de tal derecho.

2. El derecho al patrimonio cultural y su plasmación en los convenios de derechos humanos

Recordemos el contenido del art. 27.1 de la DUDH: «Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten». A partir del ya mencionado art. 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos, las inclusiones de derechos culturales en los convenios sobre derechos humanos se han multiplicado, tanto en instrumentos de alcance universal como regional. Nuestro interés se circunscribe, en este caso, y en exclusiva, al rastreo de la consagración de un derecho al patrimonio cultural, cuya formulación, debemos advertir, no aparece bajo tal denominación en los tratados internacionales. En el caso del art. 27 de la DUDH se recoge el derecho de toda persona a tomar parte de la vida cultural que, a priori, parece tener un alcance más amplio que el derecho al patrimonio cultural, pero el derecho a gozar de las artes se aproxima más a tal derecho, aunque el concepto arte es, a su vez, considerablemente más reducido que el de patrimonio cultural.

Sólo la Declaración de Friburgo sobre derechos culturales recoge, *eo nomine*, un derecho al patrimonio cultural, cuya estructura podríamos tomar como punta de partida para calibrar sobre ese fiel las aportaciones de la práctica internacional. Esa Declaración es producto de la labor, bajo el amparo de la UNESCO, y sobre un proyecto previo de 1996, auspiciado por la misma organización, de un grupo de trabajo integrado por investigadores en el ámbito de los derechos humanos –*The Interdisciplinary Institute of Ethics and Human Rights* de la Universidad de Friburgo–, el Grupo de Friburgo. Tal Grupo elaboró una declaración sobre los derechos culturales, adoptada el 7 de mayo de 2007, que quedó bautizada como la Declaración de Friburgo (10). En su art. 3, bajo la rúbrica identidad y patrimonio culturales, se reconoce que toda persona tiene derecho: uno, a conocer y que se respete tanto su propia cultura, como también las culturas que, en su diversidad, constituyen el patrimonio común de la humanidad; y, dos, a acceder, en particular a través del ejercicio de los derechos a la educación y a la información, a los patrimonios culturales que constituyen expresiones de las diferentes culturas. Son dos, pues, los elementos de un derecho al patrimonio cultural: el derecho a que se respete tal patrimonio y el derecho a obtener el acceso al patrimonio cultural propio y de otras comunidades patrimoniales.

Si partimos a la busca de ese contenido de mínimos en los convenios de derechos humanos, resulta relevante, en primer lugar, el art. 15 del Pacto internacional sobre derechos económicos, sociales y culturales (11), de 1966, en virtud del cual los Estados partes reconocen el derecho de toda persona a participar en la vida cultural. Con un alcance menor, puesto que se refiere sólo a los integrantes de minorías religiosas, étnicas o lingüísticas, el coetáneo Pacto internacional sobre los derechos civiles y políticos (12) reconoce en su art. 27 la obligación de los Estados partes de no negarles el derecho que les corresponde, en común con los demás miembros de su grupo, a tener su propia vida cultural. Se trata del mismo derecho, que puede ser disfrutado en unos casos individualmente y en otros como integrante de una

colectividad o comunidad dada. Su disfrute encuentra el lógico acomodo en la realización del mismo en el seno del grupo minoritario en el que encuentra todo su sentido.

Otros tratados relativos a los derechos humanos recogen menciones similares. La prohibición de la discriminación racial, contenido fundamental de la Convención internacional sobre eliminación de todas las formas de discriminación racial (13), de 1965, se proyecta a un conjunto de derechos, enunciados en el art. 5, entre los que se menciona el derecho a participar, en condiciones de igualdad, en las actividades culturales (art. 5.g.vi). De igual modo, la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (14), de 1979, exige a los Estados partes que adopten todas las medidas para garantizar la eliminación de la discriminación contra la mujer en el ejercicio de su derecho a participar en todos los aspectos de la vida cultural (art. 13 c). Para la infancia, la Convención sobre los derechos del niño (15), de 1989, recoge en su art. 31.2 la obligación de los Estados de respetar y promover el derecho del niño a participar plenamente en la vida cultural y artística. Por su parte, la Convención internacional sobre la protección de los derechos de todos los trabajadores migratorios y de sus familiares (16), de 1990, y de la que España no es parte, garantiza la igualdad de trato de los trabajadores migrantes respecto de los nacionales del Estado donde están empleados en relación con el acceso a la vida cultural y la participación en ella (art. 43.1.g). En la misma medida, y para las personas con discapacidad, la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad (17), de 2006, establece que los Estados reconocen el derecho de tales personas a participar en la vida cultural, en igualdad de condiciones con las demás personas.

También los textos internacionales que abordan derechos colectivos de las minorías y de los pueblos indígenas formulan derechos similares o idénticos al de la participación en la vida cultural, aunque pasados por el tamiz de su carácter colectivo y de su raíz identitaria. El ya mencionado art. 27 del Pacto internacional sobre los derechos civiles y políticos subraya ese derecho de los integrantes de una minoría a participar de su propia vida cultural, en común con los demás miembros de su grupo. La Declaración sobre los derechos de las personas pertenecientes a minorías nacionales o étnicas, religiosas o lingüísticas, aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en su resolución 47/135 del 18 de diciembre de 1992 (18), resulta más concreta, al referirse al derecho de las personas pertenecientes a las minorías a disfrutar de su propia cultura (art. 2.1), a participar efectivamente en la vida cultural (art.2.2).

En el caso de unas minorías especiales, las comunidades indígenas, la Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas, aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en su resolución 61/295 del 13 de septiembre de 2007 (19), es con mucho, la más explícita formulación de derechos culturales, tanto de alcance individual como colectivo. El art. 5 explicita el derecho de los pueblos indígenas a conservar y reforzar sus instituciones culturales, manteniendo a la vez su derecho a participar en la vida cultural del Estado. Conforme al art. 8 tanto los pueblos como los individuos indígenas tienen derecho a que no se destruya su cultura, obligándose a la par a los Estados a establecer

mecanismos eficaces para la prevención y resarcimiento de todo acto que tenga por objeto o consecuencia privarlos de sus valores culturales. El art. 11 consagra el derecho de los pueblos indígenas a practicar y revitalizar sus tradiciones y costumbres culturales, lo que incluye «el derecho a mantener, proteger y desarrollar las manifestaciones pasadas, presentes y futuras de sus culturas, como lugares arqueológicos e históricos, objetos, diseños, ceremonias, tecnologías, artes visuales e interpretativas y literaturas». Bien interesante resulta la obligación de reparación contenida en el núm. 2 del citado art. 11, en el que se llega a afirmar que podrá incluir la restitución de «bienes culturales, intelectuales, religiosos y espirituales de que hayan sido privados sin su consentimiento libre, previo e informado o en violación de sus leyes, tradiciones y costumbres». Aunque no parece formularse con rotundidad un derecho a la restitución o devolución de esos bienes, sino que se indica como una posibilidad. El art. 12 afirma los derechos de los pueblos indígenas a practicar sus tradiciones culturales, mantener sus lugares culturales y acceder a ello privadamente, y a obtener la repatriación de sus restos humanos. Este derecho a la repatriación de los restos humanos no deja de ser discutido desde otros puntos de vista, aunque existe ya alguna práctica de devoluciones, de la que es caso significativo en nuestro país la repatriación a Botswana en 2000 del *negro de Banyoles*, el guerrero de la etnia bechuana que se exhibía en el Museo Darder de la localidad catalana. Finalmente, el art. 13 de la Declaración aborda el derecho de los pueblos indígenas a transmitir su bagaje cultural a las generaciones futuras.

De los textos citados sobre las minorías debe recordarse la distinta naturaleza del Pacto internacional sobre los derechos civiles y políticos, un auténtico tratado internacional y, por tanto, obligatorio para los Estados partes, frente a las dos declaraciones de la AGNU, actos de carácter no vinculante cuyas disposiciones no se han transmutado *in toto* en normas de Derecho internacional general, de alcance consuetudinario, por tanto. En algunos de los derechos que hemos recordado tal vez si se haya dado o se esté dando ese paso, pero para adquirir certidumbre sobre el particular sería necesario el análisis de las legislaciones de los Estados con pueblos indígenas, que hayan podido volcar en ellas algunas de las prescripciones de las mencionadas declaraciones.

En el ámbito regional europeo no parece haber alcanzado acomodo en los instrumentos internacionales sobre derechos humanos el derecho a la participación en la vida cultural, cuanto menos el derecho al patrimonio, hasta la celebración de un tratado adoptado en el marco del Consejo de Europa, que no es estrictamente un convenio de derechos humanos. Se trata de la Convención-marco del Consejo de Europa sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad, o Convención de Faro, de 27 de octubre de 2005.

Pero vayamos por partes hasta alcanzar la Convención de Faro. En el Convenio para la protección de los derechos humanos y de las libertades fundamentales (Roma, 1950) no hay señal alguna de derechos relativos al ámbito de la cultura. En cambio, el peso de la cultura es un poco más pronunciado en la Carta de los derechos fundamentales de la Unión Europea, en la que dos artículos tocan, bien que tangencialmente la cuestión que nos ocupa. El

art. 13, relativo a la libertad de las artes y las ciencias, establece que «las artes y la investigación científica son libres». Se trata, como bien apunta José Martín y Pérez de Nanclares, de una libertad que, en el ámbito comunitario, tiene poco recorrido porque la competencia de la Unión en la materia es únicamente de fomento y apoyo a la creación artística y literaria, por lo que las violaciones de las libertades de las artes por parte de las instituciones comunitarias resultan difícilmente imaginables (20). Pero, en cuanto al derecho al patrimonio, parece a priori alejada de su contenido, dado que los sujetos de tal derecho no necesariamente son los autores de las obras artísticas. Y, además de en el art. 13, en el art. 22 de la Carta de los derechos fundamentales se recoge otra mención a la cultura. En este caso, tal precepto establece que «la Unión respeta la diversidad cultural, religiosa y lingüística». Es fácil coincidir con Araceli Mangas Martín (21) en que este precepto no contiene un derecho individual o subjetivo, sino un principio rector de acción de las instituciones, lo que le aleja más todavía que en el caso anterior de un posible derecho al patrimonio cultural.

Por lo tanto, de los convenios sobre derechos humanos de carácter universal se deriva la consagración de un derecho a la participación en la vida cultural cuyo máximo exponente se encuentra en el art. 15 del Pacto internacional sobre derechos económicos, sociales y culturales de 1966. Nada hay, salvo que esté incluido en el citado derecho, de un derecho autónomo al patrimonio cultural. En el caso europeo, la situación es más acusada, puesto que ni siquiera se menciona el derecho a la participación en la vida cultural.

3. El derecho al patrimonio en los convenios internacionales sobre patrimonio cultural

A primera vista, parece aventurado pensar que pudiera rastrearse la consagración –o la mera mención– de un derecho al patrimonio, concebido como derecho humano, en el corpus de convenios internacionales que, bajo los auspicios de la UNESCO, y desde los años cincuenta del siglo pasado, se dedican a la regulación del patrimonio cultural. Y, como hicimos también en el epígrafe anterior, abordaremos con la misma intención los convenios que en el ámbito europeo, sobre todo en el caso del Consejo de Europa, se dediquen al mismo objeto regulador. La aproximación de la Unión Europea al patrimonio cultural es más tangencial, focalizada sobre todo en la adopción de medidas que palien la desaparición de las fronteras interiores, debido a la existencia del Mercado interior, y que se concretan en procedimientos para que los Estados miembros obtengan la devolución de los bienes culturales que han salido ilegalmente de sus territorios en dirección al territorio de otro Estado miembros. Por eso, nada tiene que ver con el derecho al patrimonio cultural como derecho subjetivo la Directiva 2014/60/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 15 de mayo de 2014, relativa a la restitución de bienes culturales que hayan salido de forma ilegal del territorio de un Estado miembro, y por la que se modifica el Reglamento (UE) no 1024/2012 (refundición) (22).

Los convenios de la UNESCO que abordan la protección del patrimonio cultural a escala universal lo hacen tanto sectorialmente como desde fechas no coincidentes y que, por lo tanto, reflejan distintos períodos en la maduración de lo que se entiende como patrimonio cultural y de las técnicas aplicadas a su protección. No es posible enjuiciar con el mismo criterio la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado que la Convención de la UNESCO de 2003 sobre la protección del patrimonio cultural inmaterial, por las dos razones que anticipábamos. La sectorial, porque un convenio que pretende salvaguardar los bienes culturales de los efectos de la guerra encuentra como lógicos destinatarios de sus preceptos y como receptores de sus derechos, o abocados a cumplir las obligaciones que crea, a los Estados. La vinculación primordial es la que traba el convenio entre el patrimonio cultural y el Estado que debe protegerlo y, todo lo más, puede incorporar una dimensión universalista, fundada en que una motivación de tal protección es preservar ese patrimonio para las generaciones futuras o porque se trata de un patrimonio cultural de la humanidad. En cambio, un convenio que tiene por objetivo la regulación del patrimonio cultural intangible o inmaterial, no puede por menos de endosar, junto a los Estados, la presencia de otros actores, de otras comunidades patrimoniales que manifiestan vínculos propios, de carácter identitario con un patrimonio cultural dado, diferenciado del patrimonio cultural nacional.

Y la razón cronológica, porque aunque en 1954 ya se contaba con la Declaración Universal de Derechos Humanos, la eclosión de los instrumentos internacionales para la protección de los derechos humanos es posterior a la Convención de La Haya y, por lo tanto, resulta connatural que en 2003 pueda formularse en clave de derecho subjetivo lo que en 1954 parecería inimaginable. El avance en la reflexión sobre la aplicabilidad directa de ciertas disposiciones de los tratados internacionales está de esta manera, y desde una perspectiva puramente teórica, mediatizado por la flecha del tiempo.

Desde esta doble perspectiva, parece lógico que no encontremos derechos subjetivos relativos al patrimonio cultural en los textos de la UNESCO que constituyen la primera hornada, situada entre 1954 y 1972. No es su objetivo y no existe voluntad alguna en esa dirección. Los derechos y las obligaciones que se formulan son de los Estados. En efecto, la Convención de La Haya de 1954 (23) articula un sistema de protección del patrimonio cultural en caso de conflicto armado formulando para los Estados obligaciones de respeto a tal tipo de patrimonio sin introducir, en ningún momento, la dimensión humana en clave de derechos subjetivos. Se dedica a establecer las disposiciones concretas del régimen general de protección y, además, para el patrimonio cultural más importante, un régimen especial de protección. Pero en ambos casos, las reglas se dirigen a los Estados. Por su parte, la Convención de la UNESCO de 1970 sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales (24) tampoco incluye derechos subjetivos. Su objetivo de combatir el tráfico ilícito de bienes culturales se asienta sobre la voluntad de los Estados, los reales destinatarios de las disposiciones de la Convención que, además, permite una flexibilidad tal en su aplicación, que imposibilita la existencia de disposiciones de aplicación directa. Como sostiene Ana Filipa Vrdoljak (25):

«the most striking characteristic of the Convention is the centrality of the state. The final text is pervaded by the references to the ‘state’ and ‘national’ culture, laws, institutions, and enforcement mechanisms. It is the state that defines which cultural material is protected and implements the measures for its protection.»

En la misma medida, la Convención de la UNESCO de 1972 sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural (26), atiende al establecimiento de un sistema de tutela de cierto patrimonio cultural de valor universal excepcional, sistema que es complementario del que los Estados aplican en la protección de ese patrimonio. Por ello, y aunque la Convención de 1972 destila unas ciertas dosis de universalismo en el objetivo de garantizar la preservación de un patrimonio común de la humanidad, no se proyecta al plano individual, ni afecta a los derechos subjetivos que pudieran formularse respecto a ese mismo patrimonio. Nada habría impedido que se consagrara un derecho de toda persona al patrimonio cultural mundial, como consecuencia lógica de la existencia de tal patrimonio. Pero en esa época ni el mismo concepto de derecho al patrimonio cultural, ni la inclusión de una disposición de tal factura jurídica en la Convención de 1972, eran factibles.

La segunda hornada de Convenciones de la UNESCO principia con la Convención de 2001 para la protección del patrimonio cultural subacuático (27), en la que, a pesar de las posibilidades que depara el factor cronológico, la peculiaridad de su objetivo –marcar las responsabilidades y distribuir las competencias de preservación del patrimonio cultural subacuático entre los Estados en los distintos espacios marinos–, tampoco integra una aproximación que permita la formulación de derechos subjetivos. Cuestión distinta hubiera sido, tanto por razón de la materia, como por el momento en que se celebra el tratado, que emergiese un derecho subjetivo al patrimonio cultural en el marco de la Convención de la UNESCO de 2003 para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (28). Por razón de la materia, dado que la propia Convención de 2003, al definir ese tipo de patrimonio en el art. 1, enfatiza la vinculación con determinados usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas de las comunidades, grupos y, en algunos casos, los individuos que lo reconocen como parte integrante de su patrimonio. Sostiene Francesco Francioni (29) que:

«the link with human Rights, and in particular with the collective dimension of the right to access, perform and maintain a group’s culture, underlies the adoption in 2003 and the remarkable success of the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage... States remain the contracting parties to the convention but the substantive addressees are the cultural communities and human groups, including minorities, whose cultural traditions are the real object of the safeguarding under international law.»

El papel dado en la Convención de 2003 a las comunidades, grupos y, en algunos casos, individuos, se articula en tres direcciones, como nos recuerda Sabrina Urbinati (30): primera, son los sujetos requeridos para reconocer un elemento cultural intangible como parte del patrimonio cultural; segundo, juegan un papel en la transmisión y recreación de ese elemento cul-

tural intangible; y, tercero, son los portadores de la identidad que les confiere ese mismo elemento cultural intangible. Por eso, el art. 15, dedicado a la participación de las comunidades, grupos e individuos, mandata al Estado parte para que trate de lograr, en el marco de sus actividades de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial «una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo». Dentro de las medidas de salvaguardia, por otra parte, se establece que cada Estado hará todo lo posible por garantizar el acceso al patrimonio cultural inmaterial (art. 13.d.ii), lo que se aproxima algo al derecho a participar de la vida cultural, aunque no se encuentre formulado ni en clave de obligación para el Estado ni, conjugado con lo establecido en el art. 15, de derecho de las comunidades, grupos e individuos. La Convención no coloca en el centro de su gestión a los actores no estatales, y mucho menos perfila un derecho al patrimonio cultural inmaterial.

La aproximación estatalista vuelve a primar en las últimas de las convenciones adoptadas en el marco de la UNESCO, aunque no se trate en este caso de un tratado regulador del patrimonio cultural. Nos referimos a la Convención de la UNESCO sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales (31), de 2005. Se entiende por este último término «las expresiones resultantes de la creatividad de personas, grupos y sociedades, que poseen un contenido cultural» (art. 4.3). Y es de notar, como sostiene Mira Burri (32), la radical apuesta por la soberanía que destila la Convención, como muestra su art. 2.2, según el cual «los Estados tienen el derecho soberano de adoptar medidas y políticas para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en sus respectivos territorios». Por ello, no puede resultar extraño, una vez más, que ningún derecho cultural del tipo que sea ha sido recogido en el texto de la Convención. Tal posición contrasta con el contenido de la previa Declaración de la UNESCO sobre diversidad cultural, adoptada el 2 de noviembre de 2001, en cuyo art. 5, bajo el título *Los derechos culturales, marco propicio para la diversidad cultural*, se sostiene que «los derechos culturales son parte integrante de los derechos humanos, que son universales, indisociables e interdependientes. El desarrollo de una diversidad creativa exige la plena realización de los derechos culturales, tal como los definen el Artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos y los Artículos 13 y 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Toda persona debe tener la posibilidad de expresarse, crear y difundir sus obras en la lengua que desee y en particular en su lengua materna; toda persona tiene derecho a una educación y una formación de calidad que respeten plenamente su identidad cultural; toda persona debe tener la posibilidad de participar en la vida cultural que elija y conformarse a las prácticas de su propia cultura, dentro de los límites que impone el respeto de los derechos humanos y de las libertades fundamentales». Este contenido bien podría haber encontrado un hueco en la Convención de 2005. Y tampoco debemos olvidar que la Declaración recogía explícitamente, en su par. 16 del Anexo II, el derecho a la cultura al entender que los Estados deben defender «el derecho público de acceso a la cultura, de conformidad con el Artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos».

Si pasamos al ámbito europeo, los convenios que, bajo los auspicios del Consejo de Europa, tienen por objeto regulador algún tipo de patrimonio, bien sea el arquitectónico –Convención para la salvaguardia del patrimonio arquitectónico de Europa (33) (Convención de Granada, 3-octubre-1985)–, o bien el arqueológico –Convenio europeo para la protección del patrimonio arqueológico (revisado) (34), La Valeta, 16 de enero de 1992–, no hacen referencia a la dimensión humana de dicho patrimonio. No sucede lo mismo con la Convención-marco del Consejo de Europa sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad o Convención de Faro de 2005. Tanto su preámbulo como, muy significativamente por tanto, su art. 1, que aborda los objetivos de la Convención, incorpora el reconocimiento por los Estados partes de que «el derecho al patrimonio cultural es inherente al derecho a participar en la vida cultural, tal como es definido en la Declaración Universal de Derechos Humanos». Lo que implica la primera constatación del derecho al patrimonio cultural en un instrumento internacional. El art. 4 resulta clave en la definición de este derecho. Según su tenor literal, los Estados partes reconocen que toda persona, individualmente o en común, tiene el derecho a beneficiarse del patrimonio cultural y a contribuir a su enriquecimiento (art. 4.a); que es responsabilidad de toda persona, individualmente o en común, respetar el patrimonio cultural de otras personas y, en consecuencia, el patrimonio cultural de Europa (art. 4.b); y que el ejercicio del derecho al patrimonio cultural no puede ser objeto más que de las restricciones necesarias en una sociedad democrática para la protección del interés público, de los derechos y de los libertades de las otras personas (art. 4.c).

El punto débil de la Convención de Faro es que, por ahora, los Estados partes no son muy numerosos, sólo dieciséis y que, entre los que la han celebrado no se encuentran países como España, Francia, Reino Unido, Bélgica, Alemania, Austria, Italia, Rusia, Polonia, Suecia, Suiza o Turquía.

Por tanto, los convenios que sobre el patrimonio cultural se han adoptado en el marco de la UNESCO y del Consejo de Europa optan por confiar en los Estados partes sus derechos y obligaciones y, salvo lo dicho sobre la Convención de Faro de 2005, no contienen disposiciones que reconozcan a los particulares derechos subjetivos al patrimonio cultural.

4. El contenido del derecho a participar en la vida cultural

Tal y como resulta de la práctica internacional examinada, y a salvo de las menciones incluidas en la Convención de Faro de 2005 al derecho al patrimonio cultural, el único derecho que se contempla en los instrumentos que hemos examinado es el derecho a participar en la vida cultural. Las formulaciones que contienen los textos internacionales previamente citados son similares y, por tanto, de interpretación parangonable. Sólo parecen encontrar una formulación algo diferenciada el ya reiteradamente citado art. 27 de la DUDH y la más que detallada y minuciosa Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas. Al respecto, la Convención de Faro suscita un interrogante: ¿es el derecho al pa-

rimonio cultural, como sugiere el preámbulo de la citada convención, «un aspecto del derecho a tomar libremente parte en la vida cultural consagrado en la Declaración Universal de los Derechos Humanos»? O, como parece derivarse del juego que da la Convención al citado derecho, consagrándolo como objetivo en el art. 1 y definiendo su contenido en el art. 4, ¿estaríamos ante un derecho autónomo aunque emparentado con el otro derecho?

Analizaremos por tanto, en primer lugar, el derecho a participar de la vida cultural, principian-do por el art. 27 de la DUDH (35) y lo haremos en conjunción con el art. 15 del Pacto inter-nacional de derechos económicos, sociales y culturales (36). En origen, la concepción que se tenía de cultura en el momento de la adopción de la DUDH era la de la alta cultura, según indican los trabajos preparatorios, por lo que la participación en la vida cultural a la que se refería el art. 27 indicaba tomar parte en actividades artísticas e intelectuales (37) y tenía por objetivo garantizar el acceso de las masas a esa cultura de la que habían disfrutado tradicio-nalmente las élites. Para Julie Ringelheim (38), la interpretación del término vida cultural uti-lizada tanto en el artículo 27 de la DUDH como en el art. 15 del Pacto internacional sobre derechos económicos, sociales y culturales ha sufrido una doble evolución. Por un lado, se ha extendido el término cultura, para incluir la cultura popular y la cultura de masas; y, por otro lado, se ha entendido que la cultura no se refiere solo a expresiones intelectuales y ar-tísticas, sino que cubre la cultura en un sentido antropológico (39).

La interpretación canónica del derecho a participar en la vida cultural se debe a la Observa-ción general nº 21 del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, respecto del derecho contenido en el art. 15.1.a del Pacto internacional de derechos económicos, sociales y culturales (40). El Comité ha calificado tal derecho de libertad, lo que implica que obliga a los Estados tanto a abstenerse de cualquier injerencia en el ejercicio de las prácticas cultu-rales o en el acceso a los bienes culturales, como a adoptar medidas positivas que garanticen las condiciones previas para participar en la vida cultural y para acceder a los bienes cultu-rales. Es un derecho del que es titular toda persona, lo que significa, según ha interpretado previamente el Comité en la Observación General nº 17 relativa al derecho de toda persona a beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora (41), tanto un sujeto individual como colectivo, que pueden ejercer el derecho bien individualmente, en asociación con otras personas o dentro de una comunidad o un grupo.

En cuanto al concepto de cultura, el Comité ha entendido que no se trata de expresiones ais-ladas o compartimentos estancos, sino como un proceso interactivo a través del cuál los in-dividuos y las comunidades dan expresión a la cultura de la humanidad. Por ello, la cultura comprende «entre otras cosas, las formas de vida, el lenguaje, la literatura escrita y oral, la música y las canciones, la comunicación no verbal, los sistemas de religión y de creencias, los ritos y las ceremonias, los deportes y los juegos, los métodos de producción o la tecnolo-gía, el entorno natural y el producido por el ser humano, la comida, el vestido y la vivienda, así como las artes, costumbres y tradiciones, por los cuales individuos, grupos y comunidades

expresan su humanidad y el sentido que dan a su existencia, y configuran una visión del mundo que representa su encuentro con las fuerzas externas que afectan a sus vidas» (42).

Tal y como se encuentran formuladas en los textos internacionales, las variantes del derecho a participar, o a tomar parte, en la vida cultural, significan lo mismo, en la opinión del Comité, concretándose en tres componentes principales, relacionados entre sí: primer componente, la participación en la vida cultural, que implica el derecho de toda persona, que puede llevarlo a cabo sola, grupalmente o en el seno de la comunidad a la que pertenece, a ejercer sus propias prácticas culturales. Para ello, es necesario, segundo componente, el acceso a la vida cultural y, en particular, «el derecho de toda persona (sola, en asociación con otras o en comunidad) a conocer y comprender su propia cultura y la de los otros, a través de la educación y la información y a recibir educación y capacitación de calidad con pleno respeto a su identidad cultural» (43). Y, tercer componente, la contribución a la vida cultural, que se concreta en el derecho a contribuir a la creación de las manifestaciones culturales de la comunidad y en la formulación de las decisiones comunitarias que incidan sobre el ejercicio de los derechos culturales.

El Comité señala que, sobre la base de la igualdad y la no discriminación el ejercicio del derecho a participar en la vida cultural requiere también la disponibilidad de los bienes culturales para que sea posible su aprovechamiento; la accesibilidad, entendiendo por tal que los titulares del derecho puedan efectivamente disponer de oportunidades a su alcance –físico y financiero– para disfrutar de la vida cultural; y la aceptabilidad de las normas, políticas y estrategias del Estado por parte de las personas y comunidades patrimoniales.

Considerado en su integridad este derecho, podría resultar de lo más gravoso para el Estado. En ese sentido, y aunque el Pacto impone a los Estados la obligación inmediata de garantizar que el derecho a la participación en la vida cultural sea ejercido sin discriminación, a la vez que debe reconocer las prácticas culturales y abstenerse de cualquier injerencia en su disfrute (44), se refiere a la realización progresiva de este derecho, determinada por las disponibilidades presupuestarias. Pero ello, y esto es importante, no exime al Estado de la «obligación expresa y continua de adoptar medidas deliberadas y concretas destinadas a la realización de» (45) tal derecho. Resulta bien imprecisa dicha obligación, que deja, conjugada con la situación financiera del Estado, en gran proporción a su albur la adopción continuada de las medidas.

Pero la Observación nº 21 no sólo concreta estas obligaciones de corte general, aplicables a todos los derechos incluidos en el Pacto, sino que formula obligaciones específicas para los Estados, derivadas del concreto derecho a participar en la vida cultural. De toda la panoplia amplia de obligaciones, que se estructuran en torno a los consabidos tipos de obligaciones de respetar, proteger y cumplir, vamos a colocar el acento en las relacionadas con el patrimonio cultural. En ese sentido, y dentro de las obligaciones de respetar, cabe señalar la adopción de medidas por el Estado que permitan a toda persona elegir libremente su propia identidad cultural y decidir si pertenece o no a una comunidad cultural o patrimonial.

El término comunidad cultural o patrimonial no se utiliza por el Comité en la Observación General nº 21; el de comunidad cultural está acuñado por la Declaración de Friburgo sobre derechos culturales, que la define en su art. 2.2 como «un grupo de personas que comparten las referencias constitutivas de una identidad cultural común, que desean preservar y desarrollar».

Por su parte, el término comunidad patrimonial se debe a la Convención-marco del Consejo de Europa de 2005 sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad, en cuyo art. 2.b se la define como:

«personnes qui attachent de la valeur à des aspects spécifiques du patrimoine culturel qu'elles souhaitent, dans le cadre de l'action publique, maintenir et transmettre aux générations futures.»

Salta a la vista que el concepto de comunidad patrimonial manejado por esta Convención de Faro ha influido la definición de comunidad cultural de la Declaración de Friburgo, adoptada dos años después de la celebración de aquélla. Tal y como se interpreta en el Informe explicativo de la Convención (46), redactado por el comité de expertos y transmitido al Comité de Ministros del Consejo de Europa, el concepto de comunidad patrimonial es más bien flexible y no requiere de ninguna acción positiva por parte de una persona para pertenecer a una comunidad. En efecto, en cuanto a la flexibilidad, sostiene el Informe explicativo que:

«Le concept de communauté patrimoniale est présenté comme se définissant par lui-même: c'est en appréciant et en désirant transmettre en interaction avec d'autres un patrimoine culturel qu'une personne devient membre d'une communauté. Une communauté patrimoniale se définit à géométrie variable en évitant ainsi des références à des ethnies ou autres communautés figées. Une telle communauté peut avoir un fondement géographique relié à la pratique d'une langue ou d'une religion ou bien résulter de valeurs humanistes ou d'un passé assumé ensemble. Elle peut cependant également résulter d'un intérêt commun d'un autre type. Une prédilection pour l'archéologie, par exemple, peut créer une «communauté archéologique» dont les membres sont uniquement liés par le patrimoine culturel correspondant à leur activité».

Y, en cuanto a la pertenencia a una comunidad patrimonial dada, se indica también en el Informe explicativo que «la définition ne requiert pas l'action. Pour être membre d'une communauté patrimoniale, il suffit d'accorder de la valeur à un patrimoine culturel ou de vouloir le transmettre».

Otra obligación de respetar que incumbe a los Estados es la de garantizar el accesos al patrimonio cultural en general y, en concreto, de determinadas comunidades patrimoniales como las minorías o los pueblos indígenas.

En el capítulo de las obligaciones de proteger, se sitúa en primer lugar la genérica de salvaguardar el patrimonio cultural en todas sus formas, y el de todas las comunidades patrimoniales existentes en el Estado, incluida la protección cuando se formulan políticas de otra índole (medioambientales, de desarrollo económico) que pudiesen impactar sobre el patrimonio.

Y, finalmente, las obligaciones de cumplir giran en torno a la adopción de políticas que protejan la diversidad cultural, que faciliten el acceso a las expresiones culturales, que permitan a las comunidades patrimoniales y culturales desarrollar sus propias prácticas culturales sin interferencias.

Esta presentación sucinta y esquemática de la Observación General nº 21 del Comité de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales plantea que el derecho a participar de la vida cultural integra, de forma connatural, elementos que, por otra parte, podría aglutinarse en un derecho al patrimonio cultural. La cuestión es si tiene sentido conceder autonomía a un derecho como éste. Pero, en todo caso, debe tenerse en cuenta que los textos internacionales de carácter universal, como es el Pacto internacional de derechos económicos, sociales y culturales, no formulan tal derecho sino que lo conciben como un elemento esencial del más amplio derecho a participar en la vida cultural. Que donde adquiere autonomía y carta de naturaleza el derecho al patrimonio cultural, más allá de la mención al derecho a gozar de las artes que formulaba el art. 27 de la DUDH, es en un tratado de carácter regional como la Convención de Faro de 2005 –que, además, no cuenta con un número amplio de Estados partes y, entre los que los son, no figuran señalados países europeos– y en una Declaración como la de Friburgo que carece de efectos vinculantes.

5. El contenido del derecho al patrimonio cultural

Una diferencia entre el art. 27 de la DUDH y el art. 15 del Pacto internacional de derechos económicos, sociales y culturales se encuentra en el derecho de toda persona «a gozar de las artes» que recoge el art. 27 de la DUDH, junto al derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad. Esta mención no se incluye, en cambio, en el art. 15 del Pacto, que sustancia el asunto sólo con el derecho de toda persona a participar de la vida cultural. Suscita la duda de si estamos ante un derecho autónomo del derecho a participar de la vida cultural, o si se trata de una concreción, de un elemento de ese derecho más amplio. De ser lo primero, ¿por qué no alcanzó codificación en el Pacto? Y, ¿sería un estado primitivo del derecho al patrimonio cultural, formulado más estrictamente, porque el concepto de patrimonio cultural ocupa un ámbito más amplio que el de patrimonio artístico?

Si seguimos a Roger O Keefe (47), el art. 15 cubre también el derecho a gozar del patrimonio cultural pues, para el autor citado, de tal disposición se extraen tres consecuencias para los Estados partes en el Pacto, formuladas en clave de obligaciones internacionales: la primera,

que a los Estados compete el mantenimiento y la salvaguardia de la propiedad artística, histórica y arqueológica que se encuentra en su territorio «as an integral aspect of promoting the cultural life of its own citizens, be it the whole nation or some minority therein»; la segunda, que se encuentra bajo la responsabilidad del Estado preservar tales objetos y lugares para beneficio de toda la humanidad, como parte del patrimonio cultural de la humanidad; y la tercera, que el Estado, derivado de su obligación anterior, se encuentra en la obligación subsiguiente de hacer accesible tal patrimonio a la investigación internacional.

Si seguimos la Observación General nº 21 del Comité de Derechos Económicos Sociales y Culturales, la conclusión, como vimos en el epígrafe anterior, debe ser la misma: forman parte integrante del derecho de toda persona a participar de la vida cultural, como elementos del mismo, aspectos consustancialmente vinculados con el goce de las artes, en suma, con el disfrute del patrimonio cultural.

¿Por qué es necesario, entonces, que adquiera carta de naturaleza como derecho autónomo un derecho al patrimonio cultural? Para la Experta independiente en la esfera de los derechos culturales, «considerar el acceso al patrimonio cultural y su disfrute como un derecho humano es un criterio necesario y complementario de la preservación y salvaguardia del patrimonio cultural. Además de preservar y salvaguardar un objeto o una manifestación en sí misma, obliga a tener en cuenta los derechos de las personas y las comunidades en relación con ese objeto o manifestación y, en particular, conectar el patrimonio cultural con su fuente de producción. El patrimonio cultural está vinculado a la dignidad e identidad humana. El acceso al patrimonio cultural y su disfrute es una característica importante de un miembro de una comunidad, un ciudadano y, de una forma más amplia, un miembro de la sociedad» (48).

De las razones aducidas por la Experta independiente, el núcleo fundamental de los argumentos a favor de la consagración del derecho al patrimonio cultural se encuentra no tanto en la progresiva intensidad con que los Estados, cooperando internacionalmente o a escala nacional, se han comprometido en la protección del patrimonio cultural, cuanto en la emergencia de tensiones relativas a qué patrimonio cultural debe ser protegido y, sobre todo, de quién. Las mismas razones que han hecho aflorar conceptos como el de comunidad patrimonial inciden en la idea de que, en ocasiones, un Estado puede no estar interesado en la protección de determinados patrimonios culturales que no tiene como propios, y que son reclamados por minorías étnicas, culturales o religiosas, o pueblos indígenas, que viven en su propio territorio.

El respeto y la protección de patrimonios culturales que no corresponden a la comunidad nacional, sino a otro tipo de comunidades, como las indicadas, puede encontrar un instrumento adecuado en la formulación de un derecho al patrimonio cultural como derecho humano, que puede ser disfrutado individual o comunitariamente y, en su caso, esgrimido ante las instancias judiciales del Estado que puede tener la tentación de no preservarlo como propio. Por lo tanto, en el avance de tal derecho han constituido factores claves el avance en la regulación internacional de los derechos de las minorías y de los pueblos indígenas. Tal cir-

cunstancia se ve reflejada en las conclusiones y recomendaciones del Informe de 2011 de la Experta independiente cuando afirma que «el derecho de acceso al patrimonio cultural y su disfrute forma parte de las normas internacionales de derechos humanos, encontrando su base jurídica, en particular, en el derecho de participar en la vida cultural, el derecho de los integrantes de las minorías de disfrutar de su propia cultura y el derecho de los pueblos indígenas a la libre determinación y a mantener, controlar, proteger y desarrollar el patrimonio cultural» (49). La duda que puede caber es que se trata de la acumulación de bases jurídicas ya existentes y su articulación en un nuevo derecho autónomo, solapado, por tanto con los mencionados. La virtud de este planteamiento estará, en cambio, en la mayor visibilidad del derecho al patrimonio cultural.

Si el derecho al patrimonio cultural cuenta con autonomía, ¿qué debemos entender por patrimonio cultural en ese caso? Volvamos a la opinión expresada líneas arriba por Roger O’Keefe. ¿A qué patrimonio cultural se refiere? Porque la noción de patrimonio cultural en el ámbito internacional es plural, dado que existe una definición por cada aproximación sectorial –patrimonio amenazado por un conflicto armado; bienes culturales que han sido robados o salido ilegalmente de su Estado; patrimonio mundial de valor universal excepcional; patrimonio cultural subacuático; patrimonio cultural inmaterial. No pueden ser reducidas a una única noción porque las definiciones no son coincidentes y, además, porque no todos los Estados participan de todos los convenios que la UNESCO dedica a la protección del patrimonio cultural.

Inclusive, tomando el concepto de patrimonio cultural de la humanidad, ¿se refiere Roger O’Keefe al patrimonio que se encuentra inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial que ha establecido la Convención de la Unesco de 1972? ¿Habría también que incluir al patrimonio cultural consagrado en el art. 1 de la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado, toda vez que en el preámbulo de ese tratado se considera que «los daños ocasionados a los bienes culturales pertenecientes a cualquier pueblo constituyen un menoscabo al patrimonio cultural de toda la humanidad? Y qué decir del patrimonio cultural subacuático, cuya Convención de la UNESCO de 2001 entiende también en su preámbulo que es parte integrante del patrimonio cultural de la humanidad. Del mismo modo, la Convención de la UNESCO de 2003 pretende, de nuevo en su preámbulo, salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. ¿O es que lo que se pretende es realizar un distingo entre los titulares del derecho al patrimonio dependiendo de si éste es patrimonio cultural, patrimonio cultural de la humanidad o patrimonio cultural de una comunidad dada? De producirse distingos, debe ser reconociendo, como hace la Experta independiente, diversos grados de acceso y disfrute de los titulares del derecho, como veremos más adelante.

La definición que da de patrimonio cultural la Convención-marco del Consejo de Europa de 2005 sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad, es mucho más vaga. Entiende por tal «un conjunto de recursos heredados del pasado que las personas consideran, más

allá del régimen de propiedad de los bienes, como un reflejo y una expresión de sus valores, creencias, saber y tradiciones en continua evolución (art. 2.b).

Lo que queda claro es que de la normativa internacional no puede aportarse un concepto único y homogéneo de patrimonio cultural que nos sirva para interpretar ese término. Parece más lógico que el marco referencial para la interpretación de tal concepto, dadas las dificultades señaladas, y habida cuenta que el ejercicio del derecho tendrá lugar en el territorio de un Estado, sea el de la legislación sobre patrimonio cultural de ese Estado y, por lo tanto, de los bienes culturales designados por éste en aplicación de dicha normativa. Esta solución incluye, por otra parte, las disposiciones internacionales sobre patrimonio que cada Estado haya asumido, por lo que resulta ser una interpretación más amplia y generosa que la que pudiera surgir de las normas internacionales. Y en ese marco normativo queda claro que el Estado está obligado a considerar como su patrimonio tanto el que pudiese tener una base nacional como el perteneciente a comunidades patrimoniales de diversa índole que habitan en su territorio. La resistencia de un Estado a considerar estos patrimonios como propios significaría una violación de las normas internacionales que le obligan en ese sentido –tal vez la Convención de la UNESCO de 2001 sobre patrimonio cultural inmaterial, o la Convención de la UNESCO de 2005 sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales– y, por supuesto, del art. 15 del Pacto internacional de los derechos económicos, sociales y culturales. También, desde luego, del derecho al patrimonio cultural, en el contexto normativo en el que este derecho se encuentre afirmado con carácter autónomo.

La Experta independiente en la esfera de los derechos culturales es muy poco concluyente en este terreno. Bien está que se sostenga que el concepto de patrimonio refleja un carácter dinámico de algo que ha sido desarrollado, construido o creado, interpretando o reinterpretando en la historia y transmitido de generación en generación (50). Y es cierto que hablar de patrimonio en el contexto de los derechos humanos significa tener en cuenta los múltiples patrimonios mediante los cuales las personas y las comunidades expresan su humanidad (51). Pero la clave se encuentra en respetar los procedimientos en virtud de los cuales determinadas personas y comunidades atribuyen valores a objetos, prácticas y tradiciones que los convierten en patrimonio cultural. Y en ese contexto sí es verdad que deban tomarse en cuenta las diferencias de poder a las que alude la Experta independiente «por cuanto afectan a la capacidad de los individuos y los grupos para contribuir efectivamente a la identificación, el desarrollo y la interpretación de lo que se ha de considerar» (52) patrimonio cultural. Lo que incluye también el derecho a no participar. El examen del contenido plausible del derecho al patrimonio cultural arrojará más luz sobre el particular.

¿Cuál es ese contenido? No es posible realizar otra operación que la de echar mano del contenido del derecho a participar de la vida cultural y, en ese sentido, siguiendo lo concretado por el Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, en su Observación General nº 21, que es el camino que sigue también la Experta independiente. El acceso al patrimonio cultural y su disfrute es el contenido esencial, junto con el derecho a contribuir a la determi-

nación, interpretación y desarrollo del patrimonio cultural y al diseño y aplicación de las políticas y programas que tienen por objetivo su preservación y salvaguardia. En cuanto al acceso y disfrute, comprende tanto el acceso físico –complementado a través del acceso mediante el uso de las tecnologías de la información–, como el acceso económico, que garantiza que sea posible el disfrute con independencia de la posición económica, el acceso a la información, para recabarla sobre el patrimonio cultural, y, finalmente, el acceso a los procedimientos de adopción de decisiones en los procesos atinentes al patrimonio cultural. En realidad, como concreta la mencionada Observación General nº 21, estaríamos ante el derecho de toda persona, sola, en asociación con otras o como una comunidad, a conocer y comprender su propio patrimonio cultural y el de otros a través de la educación, la información y a recibir tales informaciones y educación con pleno respeto a su identidad cultural. En la misma línea se sitúa la Declaración de Friburgo sobre los derechos culturales, en cuyo art. 3 se concreta el derecho de toda persona, individual o colectivamente, «a acceder, en particular a través del ejercicio de los derechos a la educación y a la información a los patrimonios culturales que constituyen expresiones de las diferentes culturas, así como recursos para las generaciones presentes y futuras».

Por su parte, la Convención Faro de 2005 formula los derechos y responsabilidades concernientes al patrimonio de una manera similar. Según el art. 4, los Estados partes reconocen que toda persona, sola o en común, tiene derecho a beneficiarse del patrimonio cultural y a contribuir a su enriquecimiento.

Así concebido, el derecho al patrimonio cultural puede ser ejercido individualmente, en grupo, o en comunidad, sea cual sea el perfil de ésta. Porque, recordando de nuevo la Declaración de Friburgo, toda persona tiene la libertad de elegir e identificarse, o no, con una o varias comunidades culturales (art. 4.a), aunque nadie puede ser obligado a identificarse o ser asimilado a una comunidad cultural contra su voluntad (art. 4.b). A resultas de la configuración de un derecho que se predica de varios patrimonios culturales, alcanza todo el sentido que se gradúe su ejercicio, atendiendo al tipo de titular que lo haga y, por lo tanto, a su pertenencia a diferentes comunidades patrimoniales. Esos diversos grados de acceso y disfrute, según la Experta independiente (53), afectan a los siguientes colectivos: a) los depositarios o comunidades de origen, término que define la Experta independiente como «las comunidades que se consideran custodias y propietarias de un patrimonio cultural específico, personas que mantienen vivo un patrimonio cultural y/o han asumido la responsabilidad de él»; b) las personas y comunidades que consideran un patrimonio cultural parte integrante de la comunidad pero que no están involucradas en su mantenimiento; c) científicos y artistas; y d) público en general.

No se adivina muy bien el sentido de estos grupos, sobre todo porque la Experta independiente no indica en concreto cuál es la gradación del ejercicio por cada colectivo del derecho al patrimonio cultural. Por lo pronto, tanto investigadores como científicos están amparados por un derecho diferente, como es el de la libertad de investigación, y en ese marco se pro-

duce su acceso al patrimonio cultural. En cuanto a los dos primeros colectivos, son en realidad uno solo, el compuesto por los integrantes de una comunidad patrimonial. Resulta irrelevante a estos efectos que esas personas estén o no activamente involucradas en el mantenimiento del patrimonio cultural de su comunidad, pues esa circunstancia no es más que la libertad de ejercitar o no ejercitar su derecho al patrimonio cultural y no se trata de una situación estática, dado que puede revertirse en cualquier instante a voluntad del interesado. Más que de gradación en el ejercicio, la cuestión se circunscribe a sobre qué patrimonio cultural se ejercita el derecho y, en ese caso, la circunstancia vendrá marcada por la pertenencia de la persona a una comunidad patrimonial o por el ejercicio colectivo por ésta. Porque es ahí donde tendrá una relevancia específica el derecho de los integrantes de esa comunidad a participar en la determinación, interpretación y desarrollo del patrimonio cultural.

Las obligaciones del Estado frente al derecho al patrimonio cultural se articulan siguiendo la trilogía canónica de obligaciones de respetar, proteger y cumplir (54). Han sido derivadas, fundamentalmente, de las contenidas en el derecho a participar en la vida cultural, según entiende la interpretación realizada por el Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales en su Observación General nº 21. Sucintamente, se concretan en: uno, respetar y proteger el patrimonio cultural en todas sus formas, y en toda ocasión; dos, respetar y proteger el patrimonio cultural a la hora de que se formulen por el Estado otras políticas que puedan tener incidencia sobre él; tres, respetar y proteger la producción cultural de todas las comunidades patrimoniales, sea cual sea la minoría o pueblo indígena de que se trate, o si es otro tipo de comunidad patrimonial. En cuanto a la obligación de cumplir, se concreta en la obligación positiva de adoptar todas las medidas necesarias para protección, preservación, y salvaguardia del patrimonio cultural, además de su difusión y promoción. Además, el Estado se encuentra obligado, en concreto, a adoptar todas las medidas necesarias para establecer procedimientos que garanticen la plena participación de las personas y comunidades patrimoniales en la identificación, interpretación, protección, preservación y desarrollo del patrimonio cultural con el que están vinculadas.

Algunas de estas obligaciones, aunque de manera menos sistemática y de forma más general, se encuentran reconocidas en el art. 5 de la Convención de Faro de 2005 y, en lo que hace al acceso y participación democrática, en el art. 12. Y lo propio sucede con el art. 11 de la Declaración de Friburgo sobre los derechos culturales.

Finalmente, a modo de conclusión, ¿cuál es el porvenir que se le avecina al derecho al patrimonio cultural concebido como derecho humano? Por lo pronto, se encuentra consagrado, con un contenido similar al que hemos concretado, en un tratado internacional en particular, la Convención-marco del Consejo de Europa de 2005 sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad. A los Estados partes en esta Convención de Faro, que se encuentra en vigor, les obliga el reconocimiento del derecho al patrimonio cultural como derecho humano y les incumben las obligaciones que de él se derivan. Pero el ámbito espacial de aplicación

de la Convención de Faro es muy reducido. Como dijimos, apenas dieciséis Estados son partes y lo más significativo se encuentra en cuáles son los Estados que no son partes. ¿Podría estar el motivo en la oposición a reconocer el derecho al patrimonio cultural como derecho humano y en las exigentes obligaciones que se derivan de ello? Lo cierto es que, en términos de aceptación de tratados, todavía no ha transcurrido un alarmante lapso de tiempo, aunque la alarma sí puede tener fundamento.

Dicho esto, el derecho al patrimonio cultural podría afirmarse por la vía consuetudinaria, aunque si tenemos en cuenta la no aceptación generalizada de la Convención de Faro de 2005, la escasa práctica y la menor *opinio iuris*, poco podría esgrimirse en esa dirección.

Pero no puede olvidarse que el contenido del derecho al patrimonio cultural se encuentra incluido en el contenido de un derecho que sí se encuentra consagrado en un texto internacional de amplia aceptación, en el art. 15 del Pacto internacional de derechos económicos sociales y culturales, del que son partes 166 Estados –Estados Unidos no lo es– el derecho a tomar parte de la vida cultural. Es un componente de ese derecho más amplio, con lo que, para los Estados partes en el convenio, las obligaciones de respeto, protección y cumplimiento del derecho al patrimonio están cubiertas. Como ya dijimos, lo que sí añade la concreción de un derecho al patrimonio cultural es su visibilidad y el hecho de que constituya un instrumento jurídico más incisivo para la protección de las comunidades patrimoniales distintas de las comunidades nacionales.

NOTAS

(1) Véase F. Francioni (2008). «Culture, Heritage and Human Rights: An Introduction» en F. Francioni y M. Scheinin (eds.), *Cultural Human Rights*. Leiden: Martinus Nijhoff Publishers, pp. 1-15

(2) En Informe de la Experta independiente en la esfera de los derechos culturales, de 21 de marzo de 2011, A/HRC/17/38, p. 4.

(3) Puede verse en <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/cn16.pdf>.

(4) J. Symonides (1998). «Cultural Rights: A Neglected Category of Human Rights». *International Social Science Journal*, vol. 50, issue 158, pp. 559-572. También puede citarse el trabajo colectivo dirigido por P. Meyer-Bisch (ed.) (1993). *Droits culturels: une catégorie sous-développée de droits de l'homme*. Fribourg: Editions Universitaires.

(5) Véase K. Vasak, «Human Rights: A Thirty-Year Struggle: the Sustained Efforts to give Force of Law to the Universal Declaration of Human Rights». *UNESCO Courier* 30: 11.

(6) Sobre la Convención, véase L. M. Arroyo Yanes (2006). «Una introducción a la Convención de la UNESCO sobre diversidad cultural». *Periférica. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº 7, pp. 120-139.

(7) En <http://daccess-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G11/122/07/PDF/G1112207.pdf?OpenElement>

- (8) P. Häberle (2000). *Introducción a la teoría de la Constitución como Ciencia de la Cultura*. Madrid. Véase también, J. Miranda (2010). «Notas sobre Cultura, Constitución y derechos culturales». *Revista de Derecho Constitucional Europeo*, nº 13, pp. 47-66; y F. Balaguer Callejón (coord.) (2004). *Derecho constitucional y cultura: estudios en homenaje a Peter Häberle*. Madrid: Tecnos.
- (9) L. M. Arroyo Yanes (2006). «Los derechos culturales como derechos en desarrollo: una aproximación». *Nuevas Políticas Públicas. Anuario multidisciplinar para la modernización de las Administraciones Públicas*, nº 2, pp. 262-283.
- (10) Véase en http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf
- (11) En BOE núm. 103, de 30 de abril de 1977, p. 9343 y ss.
- (12) En BOE núm. 103, de 30 de abril de 1977, p. 9337 y ss.
- (13) En BOE núm. 118, de 17 de mayo de 1969, p. 7462 y ss.
- (14) En BOE núm. 69, de 21 de marzo de 1984, p. 7715 y ss.
- (15) En BOE núm. 313, de 31 de diciembre de 1990, p. 38897 y ss.
- (16) Véase en <http://www.acnur.org/t3/fileadmin/scripts/doc.php?file=biblioteca/pdf/0034>
- (17) En BOE núm. 96, de 21 de abril de 2008, p. 20648 y ss.
- (18) En <http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/47/135&Lang=S>
- (19) En <http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/61/295>
- (20) J. Martín y Pérez de Nanclares (2008). «Comentario al art. 13» en A. Mangas Martín (dir.), *Carta de los derechos fundamentales de la Unión Europea. Comentario artículo por artículo*. Bilbao: Fundación BBVA, p. 302.
- (21) Cfr. A. Mangas Martín (2008). «Comentario al art. 22» en A. Mangas Martín (dir.), *Carta de los derechos fundamentales de la Unión Europea*, ob. cit., p. 411.
- (22) En DOUE L 159, 28.5.2014.
- (23) En BOE núm. 282, de 24 de noviembre de 1960, p. 16189 y ss.
- (24) En BOE núm. 31, de 5 de febrero de 1986, p. 4869 y ss.
- (25) A. F. Vrdoljak (2014). «Human Rights and Cultural Heritage in International Law» en F. Lenzerini and A. F. Vrdoljak, *International Law for Common Goods: Normative Perspectives on Human Rights, Culture and Nature*. Oxford: Hart Publishing, pp.139-175.
- (26) En BOE núm. 156, de 1 de julio de 1982, p. 17883 y ss.
- (27) En BOE núm. 55, de 5 de marzo de 2009, p. 22706 y ss.
- (28) En BOE núm. 31, de 5 de febrero de 2007, p. 5242 y ss.
- (29) F. Francioni (2011). «The Human Dimension of International Cultural Law: An Introduction». *The European Journal of International Law*, vol. 22, nº 1, p. 14.
- (30) Cfr. S. Urbinati (2012). «The Role of Communities, Groups and Individuals under the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage» en S. Borelli y F. Lenzerini (eds.), *Cultural Heritage, Cultural Rights, Cultural Diversity: New Developments in International Law*. Leyden: Nijhof, p. 203.
- (31) En BOE núm. 37, de 12 de febrero de 2007, p. 6069 y ss.

- (32) M. Burri (2013). «The UNESCO Convention on Cultural Diversity: An Appraisal Five Years after Its Entry into Force». *International Journal of Cultural Property*, vol. 20, issue 4, p. 359.
- (33) En BOE núm. 155, de 30 de junio de 1989, p. 20472 y ss.
- (34) En BOE núm. 173, de 20 de julio de 2011, p. 80110 y ss.
- (35) Para un comentario, véase A. Badia Martín (1998). «Art. 27» en X. Pons Rafols (Coord.), *La Declaración Universal de Derecho Humanos. Comentario artículo por artículo*. Barcelona: Icaria, pp. 434-442.
- (36) Para un comentario de este precepto, véase R. O'Keefe (1998). «The Right to Take Part in Cultural Life' Under Article 15 of the ICESCR». *International and Comparative Law Quarterly*, vol. 47, issue 4, pp. 904-923.
- (37) Cfr. J. Morsink (2000). *The Universal Declaration of Human Rights. Origins, Drafting and Intent*. University of Pennsylvania Press, pp. 217 y ss.
- (38) Cfr. J. Ringelheim (2013). «The Evolution of Cultural Rights in Internacional Human Rights Law». *CRIDHO-Working Paper 2013/3*, pp. 4-5.
- (39) Sobre el sentido del término cultura, puede consultarse también R. O'Keefe, «The 'Right to Take Part in Cultural Life' Under Article 15 of the ICESCR», ob. cit., pp. 912-923.
- (40) Véase la Observación general nº 21, de noviembre de 2009, en <http://www2.ohchr.org/english/bodies/cescr/docs/E.C.12.GC.21.Rev.1-SPA.doc>
- (41) Véase en http://portal.unesco.org/culture/es/files/30545/11432108781Comment_sp.pdf/Comment_sp.pdf
- (42) Observación general nº 21, de noviembre de 2009, p. 4.
- (43) Ibid.
- (44) Ibid., p. 11.
- (45) Ibid, pp. 11-12.
- (46) Véase en <http://conventions.coe.int/Treaty/fr/Reports/Html/199.htm>
- (47) R. O'Keefe, «The 'Right to Take Part in Cultural Life' Under Article 15 of the ICESCR», ob. cit, p. 909.
- (48) En Informe de la Experta independiente en la esfera de los derechos culturales, de 21 de marzo de 2011, A/HRC/17/38, p. 3.
- (49) Ibid., p. 21.
- (50) Cfr. ibid., p. 4.
- (51) Ibid.
- (52) Ibid., p. 5.
- (53) Ibid., p. 17.
- (54) Cfr. ibid, pp. 18-19.

ADMINISTRACIÓN PÚBLICA, PROPIEDAD INTELECTUAL E INTERNET

Manuel Rodríguez Portugués

AUTOR/AUTHOR:

Manuel Rodríguez Portugués

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Profesor Contratado Doctor (Acreditado TU). Universidad de Córdoba

TÍTULO/TITLE:

Administración pública, propiedad intelectual e internet

Public Administration, Intellectual Property and the Internet

CORREO-E/E-MAIL:

dp2ropom@uco.es

RESUMEN/ABSTRACT:

Las páginas que siguen tienen por objeto algunas reflexiones jurídicas sobre la tutela administrativa de la propiedad intelectual en Internet, en el ámbito de los denominados servicios de la sociedad de la información. No se refieren, por tanto, a la tutela civil y penal, de raigambre en nuestro Derecho, aunque –como se verá– estos tipos de tutela dispensados por el Ordenamiento jurídico no son por completo ajenos a la protección administrativa, razón por la cual se aludirá a ellos en repetidas ocasiones.

The object of the following pages is to give some legal reflexions on the administrative supervision of intellectual property on the Internet, in the field of the so-called information society services. They do not refer therefore, to civil and criminal supervision, traditional in our Law, although –as will be seen– these types of supervision dispensed by Legal Regulations are not completely unrelated to this administrative protection, and for this reason, they will be mentioned on repeated occasions.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Internet; propiedad intelectual; tutela administrativa; derecho Civil; derecho Penal.

Internet; intellectual property; administrative supervision; Civil law; Criminal law.

I. Antecedentes remotos e inmediatos

Fue precisamente en las Cortes de Cádiz donde se sentaron las bases del régimen jurídico contemporáneo de la propiedad intelectual. Las Cortes, preocupadas por tutelar y proteger las nuevas libertades individuales que se instauraban en ese momento, también procuraron la protección de los autores en relación con sus obras de creación. El sistema que se montó, en un Decreto que cumple ahora 201 años, el nº 265 de 13 de junio de 1813, fue un sistema de protección esencialmente judicial:

«[se reconoce] «á los escritores la propiedad de sus obras» y el derecho para imprimirlas «durante la vida [del autor] quantas veces le convinieren, y no otro, ni aun con pretextos de notas ó adiciones (...) Siempre que alguno contravinieren á lo establecido en (...) este decreto, podrá el interesado denunciarle ante el Juez, quien le juzgará con arreglo á las leyes vigentes sobre usurpación de la propiedad ajena» (artículo IV).

Con el tiempo, este sistema protector de tipo judicial se desdobló más claramente en una doble tutela civil y penal. Hay una tutela civil que se va poco a poco consolidando y perfeccionando con sucesivas leyes de propiedad intelectual (1), y hay una tutela punitiva que luce ya en el Código Penal de 1822 (2). Pero ya se trate de una tutela civil o penal, se trata siempre en ambos casos de una tutela judicial.

Estas son las claves básicas a las que responde también la tutela jurídica que llega hasta los comienzos del presente siglo:

- Por un lado, el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, de 1996, que concede a los titulares de los derechos de propiedad intelectual una triple acción civil de cesación, de indemnización y de medidas cautelares urgentes (artículos 138-141 TRLPI)
- Por otro, el artículo 270 del Código Penal, que tipifica como delito perseguible de oficio determinadas vulneraciones de los derechos de propiedad intelectual por parte de terceros no autorizados: «quien, con ánimo de lucro y en perjuicio de tercero, reproduzca, plagie, distribuya o comunique públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios».

Sin embargo, tras un intenso debate de gran resonancia pública, una (en apariencia insignificante) disposición final 43ª de la Ley 2/2011, de 4 de marzo, de Economía Sostenible, trastocó por completo este sistema. La radicalidad de la reforma consistió en que, por primera vez en nuestra historia jurídica, determinadas vulneraciones de derechos de autor no van a ser resueltas sólo por el poder judicial, sino que también van a poder serlo por la Administración.

Para ello, en concreto, la Ley de Economía Sostenible (en adelante LES), modificando las normas correspondientes el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril (en adelante TRLPI), la Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información (en adelante LSSI), y la Ley 29/1998, de 13 de julio, reguladora de la Jurisdicción Contencioso-administrativa (en adelante LJCA) atribuyó a un órgano administrativo incardinado en el Ministerio de Cultura, la Sección Segunda de la Comisión de Propiedad Intelectual (CPI), la potestad de adoptar las «medidas para que se interrumpa la prestación de un servicio de la sociedad de la información que vulnere derechos de propiedad intelectual o para retirar los contenidos que vulneren los citados derechos siempre que el prestador, directa o indirectamente, actúe con ánimo de lucro o haya causado o sea susceptible de causar un daño patrimonial» (artículo 158.4 TRLPI).

Del precepto citado pueden deducirse ya tres características de esta potestad administrativa:

- En primer lugar, la nueva potestad administrativa no se dirige a reprimir cualquier infracción de derechos de autor, sino tan sólo aquellas que se hagan por un «prestador de servicios de la sociedad de la información», «con ánimo de lucro o que haya causado o sea susceptible de causar un daño patrimonial» y lo que es su singularidad más notable: en el marco de la «prestación de un servicio de la sociedad de la información».
- En segundo lugar, que no es una vía excluyente de las acciones civiles y penales ya conocidas. En particular, al no tratarse de una potestad sancionadora, sino de restablecimiento de la legalidad, es perfectamente compatible con el ejercicio de las acciones penales que correspondan.
- Y en tercer lugar, que los principales conceptos utilizados por el legislador para configurar esta nueva potestad son conceptos traídos de otras normas; en concreto, si determinada conducta infringe o no derechos de autor, dependerá de lo que al respecto establezcan las normas civiles sobre propiedad intelectual (fundamentalmente el TRLPI) y la jurisprudencia que las haya interpretado. Lo mismo puede decirse del concepto de «prestador de servicios de la sociedad de la información», que remite al Anexo de definiciones de la LSSI.

Pero, ¿por qué el legislador ha roto de forma tan brusca con la tradición? ¿Qué es lo que le ha llevado a trastocar tan radicalmente lo que hasta ese momento era una constante histórica en nuestro Derecho, a saber, que la protección de los derechos de autor frente a ataques por terceros era una tarea confiada exclusivamente a los jueces y tribunales, y no a la Administración?

A este interrogante suele responderse con que la disciplina tradicional de la propiedad intelectual habría quedado «desbordada» por el desarrollo de las telecomunicaciones y los servicios de la sociedad de la información, caracterizadas por la masificación, la instantaneidad y la globalidad de las comunicaciones. Es evidente que la protección jurídica de la propiedad intelectual, nacida en la época del fonógrafo y de la imprenta, necesariamente tiene que haber

experimentado tensiones y obsolescencias que la hayan puesto en crisis. En nuestro caso, en el caso del Derecho español, esas insuficiencias pueden clasificarse en dos grupos: las que se refieren a la vía penal, por un lado, y las que se refieren a la vía civil, por otro.

- Por lo que se refiere a la vía civil, los titulares de derechos de autor se han tropezado con la conducta quizás más habitual con la que se vulnera la propiedad intelectual en internet: el intercambio de archivos a través de sistemas P2P («peer to peer»).
- Cuando los titulares de derechos han intentado ir contra los fabricantes y distribuidores de *software* de sistemas de intercambio P2P, los jueces civiles han replicado que lo que dichos sujetos realizan es la creación y comercialización de un programa informático, sin que sean ellos los que se encargan de posibilitar el acceso de los usuarios a la red, ni de transmitir los datos, ni de proporcionar servicios de alojamiento de los mismos, ni de facilitar enlaces a otros contenidos protegidos ni son buscadores. En definitiva, que ni siquiera se les puede imputar la responsabilidad de los proveedores de servicios de Internet (3).
- Cuando han tratado de ir contra los usuarios que intercambian indiscriminadamente contenidos protegidos a través de programas P2P, el problema ha consistido en la imposibilidad de identificar a dichos usuarios. En estos casos, cuando los demandantes han solicitado que los jueces se dirijan a las empresas de telecomunicación a fin de que revelen la identidad personal asociada a los correspondientes códigos IP utilizados para esa actividad, los jueces civiles se han negado argumentando que esa potestad judicial tan sólo está prevista para la persecución de delitos, no para la preparación de demandas civiles (4).
- Cuando han tratado de ir contra las páginas que suministran a dichos usuarios enlaces o vínculos para descargas en redes P2P, los titulares de los derechos lesionados se han encontrado con sentencias civiles que se niegan a calificar tal conducta como una infracción de derechos de autor, al menos tal y como esta se encuentra definida en el TRLPI, puesto que en tales casos las páginas *web* en cuestión no alojan en sentido estricto ninguno de los contenidos cuyo acceso facilitan con dichos enlaces. Los contenidos en cuestión se encuentran en las carpetas compartidas de cada uno de los ordenadores de los usuarios de la red P2P (5). Incluso alguna sentencia ha resuelto en el mismo sentido cuando los enlaces no se refieren a sistemas de intercambio P2P, sino a descargas directas facilitadas por otras páginas *web* (6).
- Cuando los titulares han intentado ir contra alguna página *web* que permite visionar directamente contenidos audiovisuales sin autorización de los titulares de los derechos de explotación, se han encontrado con que dichas páginas *web* no son consideradas por los jueces civiles como responsables de servicios de la sociedad de la información a tales efectos, sino como «responsables de un servicio de intermedia-

ción de la sociedad de la información» (que es otra categoría de la LSSI). Los «intermediarios» se caracterizan por ofrecer determinados servicios que facilitan a otros sujetos la prestación de servicios propios de la sociedad de la información. Por ejemplo, el alojamiento en un servidor propio de determinada página web (*hosting*). Intermediario sería, por referirnos a un ejemplo conocido, *Youtube*, que simplemente permite a los usuarios alojar los vídeos que estos decidan «subir» tras abrirse un canal o cuenta de usuario en el portal. De hecho, *Youtube* ha sido demandada por el visionado público de contenidos audiovisuales protegidos sin autorización y la jurisdicción civil la ha absuelto sobre la base de considerar que dicha compañía, como mera intermediaria, no es responsable de los contenidos que sus usuarios decidan «subir» a la plataforma (7).

- Tampoco la vía penal se ha mostrado más eficaz para combatir este tipo de conductas intercambio de archivos a través de sistemas P2P (sí ha sido más eficaz, en cambio, cuando la conducta consiste en que la página proporciona el visionado o la audición directos del contenido protegido (8)). Cuando los titulares de derechos de autor han tratado de ir contra las páginas web que ofrecen los enlaces para el intercambio de archivos mediante esos sistemas, los jueces penales han replicado que en tales casos no se da el necesario ánimo de lucro «comercial» (que es así como interpretan el «ánimo de lucro» exigido por el artículo 270 CP, es decir, más intenso que el general en los demás delitos patrimoniales (9)), ni tampoco la conducta típica consistente en comunicar públicamente los contenidos protegidos, puesto que los archivos no se encuentran alojados en la página web correspondiente, que únicamente se limita a proporcionar enlaces o vínculos (10). En resumen, parece que el artículo 270 CP se revela inoperante, insuficiente, para tutelar penalmente con eficacia la propiedad intelectual en el ámbito de Internet.

II. De la «Ley Sinde» (2011) a la «Ley Lassalle» (2014)

A todos estos problemas trató de hacer frente la denominada «Ley Sinde», es decir, la reforma realizada por la disposición final 43ª de la Ley de Economía Sostenible, atribuyendo esa nueva potestad administrativa de salvaguarda de la propiedad intelectual en Internet a la Sección Segunda de la CPI.

Sin embargo, la atribución y configuración de esta potestad administrativa ha planteado y sigue planteando numerosos problemas. Algunos han sido superados ya, pero otros no y, además de afectar como veremos a la misma eficacia del sistema, son los que están en la base de las nuevas reformas que se están aprobando y que son las que dibujan el futuro inmediato en esta materia (11). La más importante por el momento acaba de ver la luz en el «Boletín Oficial del Estado». Se trata de la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifican el TRLPI y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil (en adelante LEC), también conocida como «Ley Lassalle» en alusión al Secretario de Estado de Cultura que la ha impulsado (12).

A) Potestad administrativa y reserva de jurisdicción: ¿inconstitucionalidad sobrevenida?

El primer problema al que ha debido hacer frente la atribución y configuración de esta potestad administrativa ha sido de gran calado jurídico. Se trata de la cuestión de si puede la Administración intervenir en una disputa entre particulares para decidir el derecho que corresponde a cada uno. ¿No es esto privativo de los jueces y de los tribunales, del poder judicial? ¿No «corresponde exclusivamente a los Juzgados y Tribunales», es decir, al poder judicial, el «ejercicio de la potestad jurisdiccional», tal y como exige el artículo 117.3 CE? ¿No vulnera, en suma, la «Ley Sinde» la denominada reserva de jurisdicción, expresión de la división de poderes y exigencia del Estado de Derecho?

No se olvide que la Administración aquí, cuando ejerce sus potestades, lo hace directamente a favor de determinados intereses jurídicos configurados en concreto como derechos subjetivos (los derechos de propiedad intelectual), de los que no son titulares ni la propia Administración ni la comunidad en su conjunto, sino determinadas personas físicas o jurídicas, de carácter privado las más de las veces.

Aunque los ecos de la polémica se han amortiguado desde que el Tribunal Supremo se pronunciara sobre ella en dos sentencias de mayo de 2013, no resultan ociosas algunas observaciones sobre el particular. Las sentencias resolvían dos recursos contra las normas reglamentarias que desarrollan la «Ley Sinde» (RD 1889/2012). Uno de los argumentos esgrimidos por los recurrentes (asociaciones de internautas) fue precisamente este: que el sistema diseñado por el legislador suponía una infracción del principio de división de poderes y de reserva de jurisdicción. El TS, en cambio, no lo vio así sobre la base fundamentalmente de un argumento: que los jueces siguen siendo competentes aquí para juzgar y ejecutar lo juzgado, puesto que la actividad de la Sección Segunda de la CPI es fiscalizable en todo caso por la jurisdicción contencioso-administrativa (13).

Sin embargo, este argumento parece no sólo erróneo, sino también peligroso. Erróneo porque sirve únicamente para demostrar que la atribución de esta potestad a la Administración no resulta contraria al derecho fundamental a la tutela judicial efectiva reconocido en el artículo 24 CE, en la medida en que los administrados tienen siempre abierta la vía de los tribunales, más en este caso en el que la resolución de la Sección Segunda como establece el artículo 158 TRLPI agota la vía administrativa. Pero no es un argumento válido para afirmar la compatibilidad del sistema con la reserva de jurisdicción del artículo 117.3 CE. La palabra «exclusivamente» utilizada en este último precepto deberá significar algo.

Pero también parece un argumento peligroso por lo siguiente: si la existencia de recurso contencioso-administrativo bastara para justificar la atribución de cualquier potestad a la Administración, ello supondría tanto como admitir la posibilidad (siquiera sea desde un punto de

vista teórico) de una completa «administrativización» de las relaciones sociales, idea parece absolutamente ajena y contraria a nuestra cultura jurídica y constitucional.

Más bien, el auténtico argumento sobre el que se justifica la atribución de esta potestad a la Administración del Estado, intuido por el Tribunal Supremo, parece que deriva del propio concepto de jurisdicción. Si entendemos por jurisdicción la aplicación del Derecho por un órgano o instancia, no sólo independiente y sometido únicamente al Derecho, sino *ajeno* también a los concretos intereses públicos o privados en juego, es decir, con «desinterés objetivo» en relación con la controversia que se ventila (14), es posible afirmar que esta potestad para salvaguardar la propiedad intelectual no vulnera la reserva de jurisdicción por cuanto que la Administración no actúa en realidad aquí con el total desinterés objetivo que es propio de toda función jurisdiccional. Y ello porque lo que está en juego aquí no son sólo derechos subjetivos de determinados particulares, sino «algo más», un determinado interés general en cuyo servicio la Administración encuentra su misma razón de ser, tal y como señala el artículo 103 CE. Que hay aquí un interés general, que justifica la potestad administrativa atribuida por la «Ley Sinde» y es compatible por tanto con la reserva de jurisdicción, parece claro al menos por las siguientes razones:

- Primero, porque la «Ley Sinde» modificó también el artículo 8 LSSI a fin de introducir la tutela de la propiedad intelectual entre los bienes de interés general (orden público, defensa nacional, investigación penal, etc.) susceptibles de justificar medidas administrativas de limitación en Internet.
- Y segundo, porque dicha declaración de interés general, lejos de ser una declaración meramente formal, no parece que haya sido en este caso arbitraria (es decir, irracional y/o desproporcionada), al menos si se tienen en cuenta los datos ofrecidos por los antecedentes parlamentarios de la «Ley Sinde» y los estudios aportados por el Gobierno en la elaboración del reglamento que la desarrolló. Desde este punto de vista se trata, más bien, de que el legislador, desde el poder de configuración que le corresponde en relación con el ejercicio de los derechos fundamentales (artículo 53.1 CE), ha estimado conveniente adoptar determinadas medidas encaminadas a remover los obstáculos (artículo 9.2 CE) que dificultan en el marco de las nuevas tecnologías el disfrute efectivo de los derechos de autor como modalidad especial del derecho a la propiedad privada (artículo 33 CE) (15).

Otra cosa es que, una vez aprobadas las reformas civiles y procesales a que se ha aludido, se entienda que la atribución de esta potestad administrativa haya incurrido en una especie de inconstitucionalidad sobrevenida. Ello puede suceder si los instrumentos penales y procesal-civiles, una vez adaptados a las singularidades de Internet, resultaran ya eficaces para tutelar la propiedad intelectual en ese ámbito. En tal caso, una buena parte de los obstáculos (al menos, los jurídico-procesales) que dificultan el ejercicio de los derechos de autor en el marco de las nuevas tecnologías, habría desaparecido. Seguir atribuyendo, entonces, poderes

a la Administración para resolver controversias sobre derechos privados que pueden ser rápida y eficazmente atendidas por los jueces y tribunales, no parecería compatible con nuestro diseño constitucional de la división de poderes. Y como se verá a continuación, esto es lo que parece haber sucedido con la reforma de la denominada «Ley Lassalle», que al menos en el plano procesal-civil ha supuesto un importante intento de salvar las dificultades que la regulación de la LEC y el TRLPI seguía presentando en orden a una tutela judicial civil eficaz de los derechos de autor en el entorno de los servicios de la sociedad de la información.

B) Los destinatarios del procedimiento administrativo de salvaguarda

En efecto, su compatibilidad con la reserva de jurisdicción no ha sido el único problema jurídico planteado por la configuración de la potestad administrativa de salvaguarda de la propiedad intelectual en Internet, tal y como la realizó la LES en 2011. Uno de ellos ha sido que, como el presupuesto de hecho para el ejercicio de la potestad administrativa de salvaguarda es la realización de una conducta definida por el Derecho civil como vulneración de un derecho de propiedad intelectual, ello hacía como se señaló arriba que el ejercicio de dicha potestad siguiera siendo inútil frente a las páginas *web* que únicamente se dedican a ofrecer enlaces o vínculos a sistemas de intercambio de archivos P2P, sin alojar ellas mismas los contenidos protegidos por derechos de autor. Son los que intercambian los archivos a través de estos sistemas los vulneradores de los derechos de autor. Y como estos no tienen la cualidad de prestadores de servicios de la sociedad de la información, pues son meros usuarios de la red, el procedimiento de salvaguarda no ha podido en estos casos ni siquiera incoarse, pues sólo podía ser iniciado cuando el presunto infractor fuera un prestador de servicios. En tal sentido, una sentencia reciente de la Audiencia Nacional ha declarado por estas razones la nulidad de pleno derecho de un procedimiento tramitado por la Sección Segunda de la CPI por haberse seguido exclusivamente contra una página *web* que sólo ofrecía enlaces (16).

La Ley 21/2014 ha salido al paso de este problema y el apartado 1 del nuevo artículo 158 *ter* TRLPI no deja margen a la duda. Según este precepto el procedimiento administrativo se podrá dirigir directamente no sólo contra prestadores de servicios la sociedad de la información que presuntamente sean infractores, sino también frente a los «prestadores de servicios de la sociedad de la información que vulneren derechos de propiedad intelectual de la forma referida en el párrafo anterior, facilitando la descripción o la localización de obras y prestaciones que indiciariamente se ofrezcan sin autorización, desarrollando a tal efecto una labor activa y no neutral, y que no se limiten a actividades de mera intermediación técnica. En particular, se incluirá a quienes ofrezcan listados ordenados y clasificados de enlaces a las obras y prestaciones referidas anteriormente, con independencia de que dichos enlaces puedan ser proporcionados inicialmente por los destinatarios del servicio».

C) Ampliación subjetiva de las acciones civiles de cesación, de medidas cautelares y de indemnización por daños y perjuicios

En la misma línea, la Ley 21/2014 ha dado nueva redacción al artículo 138 TRLPI, de forma que las acciones civiles de tutela reguladas en esta Ley se pueden ejercer ahora frente a otros sujetos, además de los tradicionalmente considerados como infractores de los derechos de propiedad intelectual. Tienen cabida ahora, entre los legitimados pasivos, los prestadores de servicios de intermediación, aunque sus actos no constituyan directamente por sí mismos una vulneración de derechos: «Tanto las medidas de cesación específicas contempladas en el artículo 139.1.h) como las medidas cautelares previstas en el artículo 141.6 podrán también solicitarse, cuando sean apropiadas, contra los intermediarios a cuyos servicios recurra un tercero para infringir derechos de propiedad intelectual reconocidos en esta ley, aunque los actos de dichos intermediarios no constituyan en sí mismos una infracción, sin perjuicio de lo dispuesto en la Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información y de comercio electrónico. Dichas medidas habrán de ser objetivas, proporcionadas y no discriminatorias».

En correspondencia con estos cambios sustantivos se ha procedido a modificar también la LEC en algunos puntos importantes relacionados con la preparación de los juicios que se sigan para la exigencia de este tipo de responsabilidades. Como se señaló arriba, la legislación procesal civil no apoderaba a los jueces para exigir a los prestadores de servicios de intermediación los datos necesarios (por ejemplo, el código IP) para identificar a los sujetos responsables de las conductas vulneradoras. Ahora, al artículo 256.1 LEC (solicitud de diligencias preliminares para preparar los juicios declarativos) se le han añadido dos nuevos apartados 10º y 11º, destinados específicamente a salvar ese problema. El apartado 11º permite incluso recabar la identificación de usuarios de servicios de la sociedad de la información que, con su actividad, estén realizando conductas vulneradoras que vayan más allá de lo que sería propio de un mero consumidor final de buena fe y sin ánimo de lucro comercial. Sin embargo, la interpretación de estos conceptos dará pie sin duda a debates y a disparidad de criterios en su aplicación (17).

D) La integración del «conocimiento efectivo» al que se refiere la LSSI

Otro problema tradicional al que no supo dar respuesta la «Ley Sinde» fue el que planteaba la derivación prevista en los artículos 16 y 17 LSSI de la responsabilidad del infractor al intermediario cuando este tuviera «conocimiento efectivo» de la infracción y no hiciera lo que estuviera en su poder para neutralizarla. La cuestión es que nunca ha estado muy clara, en relación con las acciones del artículo 138 TRLPI, el alcance de esa derivación. ¿En relación con todas las acciones del citado artículo, o sólo en relación con algunas de ellas? (18).

La nueva redacción dada por la Ley 21/2014 al artículo 138 TRLPI da pie a pensar en contra de lo que había señalado alguna sentencia anterior a esta última reforma que la responsabilidad derivada cabe en relación con todas las acciones contempladas en el citado artículo.

En esta línea, además, el nuevo artículo 158 *ter* TRLPI trata de facilitar aún más el cumplimiento del requisito del «conocimiento efectivo» para poder dirigirse contra el intermediario, al presumir que se produce dicho conocimiento cuando el titular de los derechos presuntamente lesionados requiera por vía electrónica al presunto infractor. La previsión, sin embargo, tendrá posiblemente nula virtualidad práctica por varias razones. Primero, porque dicho requerimiento carece de los requisitos exigidos por la LSSI para resultar operativo (a saber, que se dirija al intermediario, no al responsable directo; y que se trate de una declaración hecha por órgano competente, y no por el particular presuntamente lesionado). Y segundo, porque desde el punto de vista gramatical a falta de una corrección de errores, que no ha aparecido hasta el momento no se sabe muy bien lo que dice el referido inciso (19).

E) La responsabilidad sancionadora de los infractores de la propiedad intelectual en Internet

Otro defecto, en fin, que acusaba la «Ley Sinde» era la inexplicable diferencia de trato entre el responsable de la infracción y el mero intermediario desde el punto de vista de la responsabilidad sancionadora. Por inadvertencia del legislador del 2011, que se olvidó de retocar las lagunas arrastradas de la legislación anterior, la inejecución por el responsable de las medidas de salvaguarda decididas contra él por la Sección Segunda de la CPI no constituían infracción administrativa, mientras que el incumplimiento de las medidas dirigidas al mero intermediario estaba castigado con sanciones muy gravosas (multas muy elevadas y, en su caso, el cierre del negocio). Ahora, con mayor coherencia, el nuevo artículo 158 *ter* TRLPI tipifica como infracción muy grave, sancionada con cuantiosas multas, la desobediencia reincidente del responsable (20).

F) Otras novedades de la «Ley Lassaletta»

Otras novedades destacables introducidas por la Ley 21/2014 en el procedimiento administrativo de salvaguarda son las siguientes:

- Se habilita expresamente a la Administración para recabar la colaboración de los demás intermediarios y empresas relacionadas con el infractor en orden a bloquear sus fuentes de financiación mediante publicidad o su acceso a Internet. También se le podrá retirar el nombre de dominio «.es».

- Bajo la vigencia de la reforma del 2011, la regulación del procedimiento incurría en una cierta ambigüedad que se compadecía poco con la seguridad jurídica. En concreto, se hablaba de «solicitud» del titular de los derechos lesionados, pero se daba a entender que el procedimiento se iniciaba de oficio mediante el correspondiente «acuerdo de iniciación». Por tanto, tampoco se sabía a ciencia cierta si la superación del plazo máximo para resolver y notificar producía el silencio administrativo o la caducidad del procedimiento, o ambas cosas a la vez (caducidad para el infractor y silencio para el titular solicitante). Ahora, el nuevo artículo 158 *ter* TRLPI deja las cosas más claras: a la actuación del titular de los derechos se la califica de «denuncia» y se señala expresamente que el procedimiento se inicia de oficio, además de precisarse que el efecto de la superación del plazo máximo por la Administración es la caducidad.

III. Conclusión y algunos problemas pendientes

En general, el balance de la reforma de la Ley 21/2014 es positivo desde el punto de vista técnico-jurídico. Pero es inevitable que queden aún algunos flecos e, incluso que algún problema que se tenía por superado, pueda resurgir de forma inesperada.

Por empezar con esto último, se señaló más arriba que la atribución de esta potestad para resolver controversias entre particulares se justifica en los obstáculos existentes en el marco de las nuevas tecnologías para el disfrute efectivo de los derechos de autor como modalidad especial del derecho a la propiedad privada. En la medida en que con la reforma de la Ley 21/2014 pueda entenderse que las deficiencias tradicionales de la LEC y del TRLPI han sido subsanadas en orden a resolver rápida y eficazmente controversias sobre este tipo de derechos en relación con Internet, podría entenderse que la atribución de una potestad administrativa con la misma finalidad no resulta compatible ya con nuestro diseño constitucional de la división de poderes.

Por otra parte, la reforma de la llamada «Ley Lassalle» plantea otras cuestiones nuevas de orden menor en relación con esta potestad administrativa. El primero es que el artículo 158 *ter* TRLPI ha terminado por perfilar una potestad administrativa discrecional, no sólo en cuanto al contenido de la resolución final, sino sobre la misma iniciación del procedimiento (21). Desde este punto de vista, la reforma tan sólo beneficia a la Administración. La inseguridad jurídica que ello genera no puede satisfacer ni a los responsables de servicios de la sociedad de la información, ni a los titulares de derechos de propiedad intelectual.

En segundo lugar, la Ley 21/2014 ha reintroducido con rango legal una previsión del RD 1889/2011 que la STS de 31 de mayo de 2013 anuló por insuficiente rango normativo: la de que la retirada voluntaria de los contenidos presuntamente ilícitos, a raíz del requerimiento incluido en el acuerdo de iniciación, tendría «valor de reconocimiento implícito de la referida vulneración de derechos de propiedad intelectual y pondrá fin al procedimiento». Aunque se

le haya dado ya el suficiente rango normativo, seguir insistiendo en esta especie de confesión del presunto vulnerador de cara a un eventual ejercicio de acciones civiles, no parece que sea el mejor modo de fomentar la interrupción voluntaria de la conducta infractora; más bien, se disuade de ello y se desactiva la finalidad de propiciar una solución al conflicto lo más rápida posible, sin necesidad de instruir el procedimiento hasta el final.

Para terminar, resulta inexcusable aludir a un problema planteado recientemente por la aplicación judicial de la «Ley Sinde» y que la Ley 21/2014 ha dejado subsistente: el del alcance de los controles judiciales previos a la terminación del procedimiento administrativo de salvaguarda. Como es sabido, el legislador ha querido que el ejercicio de esta potestad se encuentre controlado por el poder judicial de forma previa a su culminación en dos momentos diferentes: al inicio cuando la CPI desconozca la identidad del presunto infractor, para dirigirse al intermediario correspondiente exigiéndole los datos personales necesarios para tal identificación; y al final, cuando las medidas impuestas al responsable no son cumplidas voluntariamente por este. En este último caso, la Administración podrá dirigirse al intermediario para suspender al infractor la prestación del servicio de intermediación. Pero la Ley exige que para la ejecución de esta medida dirigida al intermediario, deberá recabarse autorización del Juzgado Central de lo Contencioso-Administrativo. El principal problema que plantea esta autorización es el relativo a su objeto: ¿qué es lo que debe controlar el juez? No que haya efectivamente vulneración de derechos de propiedad intelectual, ni siquiera que las medidas administrativas acordadas sean proporcionadas, sino simplemente que las actuaciones de la Comisión de Propiedad Intelectual no supongan una suerte de censura previa, una ablación de las libertades de expresión e información en Internet. Así lo señala el artículo 122 *bis* LJ: «referida a la posible afectación a los derechos y libertades garantizados en el artículo 20 de la Constitución».

Si las medidas no recaen sobre libertades de este tipo, el juez no puede negarse a otorgar la autorización, aunque aquellas sean desproporcionadas o inadecuadas en relación con otros derechos (por ejemplo, la libertad de empresa). Para combatir estos otros defectos de la resolución de la CPI, los afectados siguen teniendo a su disposición los recursos ordinarios correspondientes. Sin embargo, el Auto del Juzgado Central de lo Contencioso-Administrativo nº 10 de 20 de marzo de 2014, no sólo confunde la potestad de la CPI con una potestad sancionadora (haciendo toda una serie de reflexiones y alusiones jurisprudenciales a los principios del Derecho Administrativo Sancionador), sino que procede a delimitar su ámbito de control de la manera más amplia posible con expresiones como las siguientes: «En el presente caso, a la vista de la apreciación de la Administración de una conducta antijurídica, es el órgano judicial el que tiene que decidir si efectivamente, existe tal conducta y obrar en consecuencia. En todo caso, se trata de apreciar la legalidad del procedimiento a la vista de lo expuesto por las partes en el acto de comparecencia celebrado el pasado día 18 de marzo de 2014 y de las pruebas presentadas, pues es, en dicho acto cuando las partes han puesto de manifiesto ante el Juzgador sus pretensiones, puesto que el órgano judicial no ha tenido otro momento anterior para conocer del asunto. En conclusión, el contenido de nuestra de-

claración deberá determinar si el mantenimiento de la situación antijurídica existe o no y en caso afirmativo, adoptar las medidas necesarias para que se cumpla lo solicitado. (...) Este Juzgador antes de adoptar la medida que se solicita, deberá valorar si, en este momento, se mantiene la infracción de legalidad y para ello debe apoyarse en las pruebas presentadas por ambas partes».

Acto seguido, el Juez valora las pruebas presentadas por ambas partes y concluye que la pretensión de la Administración en el caso, el cierre de la página *goear.com* es desproporcionado, pues de los cuatro millones de archivos alojados, sólo quedó acreditado que 34 vulneran la propiedad intelectual. Sin embargo, no es este tipo de control el que el artículo 122 bis 2º LJ le pide al Juez, sino si la medida administrativa afecta o no a las libertades de expresión e información. Se adivina en este Auto una tendencia a convertir este control judicial en un juicio plenario sobre lo actuado por la Administración hasta ese momento. Si la interpretación defendida por este Auto llegara a generalizarse como práctica habitual, podría arruinarse el sistema entero e incluso el legislador sentir la tentación de suprimir esta garantía judicial.

NOTAS

(1) Especialmente, la Ley 10 de enero de 1879, que estuvo vigente más de un siglo y que aún continúa estándolo, por cierto, en Guinea Ecuatorial.

(2) Disponía su artículo 782: «Cualquiera que turbe a sabiendas al inventor, perfeccionador o introductor de un ramo de industria en el uso exclusivo de la propiedad que le concede la ley, sufrirá la multa de cuatro tantos del perjuicio causado. La misma pena sufrirá cualquiera que turbare en el uso exclusivo de la propiedad que conceda o concediere la ley al autor de escritos, composiciones de música, dibujos, pinturas o cualquier otra producción impresa o grabada».

(3) Así, últimamente SAP de Madrid, de 31 de marzo de 2014, nº 103-2014.

(4) Dicha negativa ha quedado, por lo demás, autorizada por la STJUE en el asunto *Promusicae* de fecha 29 de enero de 2008. Sobre el particular pueden verse, por ejemplo, los comentarios a esta Sentencia de M. J. BOTANA AGRA (2007-2008). «Infracción de derechos de autor y protección de datos personales en redes P2P: [comentario a la sentencia del Tribunal de Justicia de las Comunidades Europeas (Gran Sala), de 29 de enero de 2008, asunto C-275/06]», en *Actas de Derecho Industrial y Derecho de Autor*, nº 28; M. SOTO GARCÍA (2008). «TJCE. Sentencia de 29-01-2008, *Promusicae*, C-275/06. Sociedad de la Información, protección de datos personales, deber de divulgación de proveedores de servicios, protección de los derechos de autor». *Revista de Derecho Comunitario Europeo*, nº 31, pp. 867-ss; J. F. ORTEGA DÍAZ (2009). «El acceso a fonogramas a través de programas de intercambio de archivos y la protección de derechos y de protección de datos. Comentario a la STJCE de 29 de enero de 2008, *Promusicae* contra Telefónica, C-275/06». *Revista General de Derecho Europeo*, nº 18; y R. DURÁN RIVACOBIA y V. GARCÍA LLERENA (2011). «Protección de datos personales y del derecho de la intimidad vs. protección de la propiedad privada de carácter intelectual: consecuencias del caso *Promusicae*» en X.

O'Callaghan (coord.), *Los derechos de propiedad intelectual en la obra audiovisual*. Madrid: Dykinson, pp. 205-ss. Incluso la Agencia Española de Protección de Datos ha prohibido a las entidades de gestión de derechos de autor crear bases de datos de IP a través de las que se vulneran sus derechos en aras a las acciones civiles y penales correspondientes. La AN ha confirmado esta prohibición haciendo una interpretación literal de la LOPD, que no contempla dicho supuesto entre las excepciones a la prohibición de tratamiento de datos sin consentimiento de su titular (SAN de 1 de septiembre de 2011; recurso nº 625/2009).

(5) Así, por ejemplo, la SAP de Barcelona de 24 de febrero de 2011 (recurso 370/2010).

(6) Véase: SAP de Barcelona de 7 de julio de 2011 (recurso 589/2010).

(7) En este sentido puede verse la Sentencia del Juzgado de lo Mercantil nº 7 de Madrid de 20 de septiembre de 2010, y confirmada por SAP de Madrid nº 11/2014, de 14 de enero de 2014.

(8) Por ejemplo, recientemente SAP de Valencia 40/2014, de 20 de enero.

(9) Esta interpretación, que es la que por el momento se ha generalizado en la práctica de los tribunales, se debe a la Circular de la Fiscalía General del Estado 1/2006. Frente a la interpretación defendida por la Circular –fundamentalmente basada en el principio de intervención mínima– un sector de la doctrina es partidario de manejar también en relación con los delitos en materia de propiedad intelectual, el concepto amplio de ánimo de lucro formulado tradicionalmente para los delitos patrimoniales. Con anterioridad a la citada Circular se manifestaba en este sentido, y en relación con una de las conductas más habituales en la red, J. M. PALMA HERRERA (2005). «Las redes P2P de intercambio de archivos desde la perspectiva del Derecho penal» en *Estudios Penales en homenaje al Profesor Cobo del Rosal*. Madrid: Dykinson, especialmente pp. 677 y 678.

(10) Véase, por ejemplo, recientemente, SAP de León 67/2014, de 20 de enero.

(11) Como causa extra-jurídica o política de la reforma puede aludirse al denominado «Informe Especial 301». En virtud de la vigente sección 301 de la Ley estadounidense de Comercio de 1974, el Representante Comercial de los Estados Unidos debe aprobar anualmente un informe –el «Especial 301»– sobre los obstáculos que puedan constituir para las empresas norteamericanas las legislaciones de los diversos países del mundo en materia de propiedad intelectual. El informe anual contiene una lista con los casos más graves, la lista de «países extranjeros prioritarios» contra los que Estados Unidos puede adoptar diversas medidas comerciales como represalia. Es un ejemplo de *softlaw*. Pero además de esta categoría, se incluyen también una «lista de vigilancia» y una «lista de vigilancia prioritaria». La «lista de vigilancia prioritaria» comprende aquellos países que tienen graves deficiencias en materia de derechos de propiedad intelectual y que merecen una particular atención por parte de la Oficina del Representante Comercial de los Estados Unidos (USTR). En la «lista de vigilancia» están los países que presentan deficiencias serias en esta materia, pero que aún no merecen estar en la «lista de vigilancia prioritaria». En el informe de 2011 España figuraba entre los países de la «lista de vigilancia», pero –a raíz de la creación de este nuevo procedimiento por la «Ley Sinde»– desapareció de las listas del informe. Sin embargo, los medios de comunicación se hicieron eco de la recomendación efectuada por la *International Intellectual Property Alliance* (IIPA) a la Oficina del Representante Comercial de los Estados Unidos (USTR), en el sentido de incluir nuevamente a España en la «Lista de Vigilancia» del «Informe Especial 301» correspondiente al año 2013. La IIPA justifica su recomendación de incluir de nuevo a España en la «lista de vi-

gilancia» en la lentitud e ineficacia que el nuevo procedimiento habría demostrado en su primer año de aplicación para remover los contenidos ilegales alojados o enlazados en diversas páginas web. La IIPA es una asociación que reúne a productores estadounidenses de contenido y materiales protegidos por las leyes de propiedad intelectual, incluyendo *software*, películas, programas de televisión, música, libros y revistas. Colabora estrechamente con el USTR en la elaboración del «Informe Especial 301».

(12) Desde el punto de vista penal, es incierto el futuro del proyecto que en su día se remitió a las Cortes Generales («Boletín Oficial de las Cortes Generales-Congreso de los Diputados», Serie A, núm. 66-1, 4 de octubre de 2013), y cuyos aspectos más sobresalientes, en cuanto a la materia que aquí nos ocupa, pueden resumirse en los siguientes: 1) Se habla ya de «ánimo de lucro directo o indirecto», con la clara intención de descartar la exigencia de ánimo de lucro comercial. 2) Se extiende expresamente el delito a la administración de páginas *web* que simplemente suministren enlaces a los contenidos protegidos que se ofrezcan ilícitamente en Internet. Quedarían incluidas aquí por tanto las páginas de enlaces para el intercambio P2P, no así los usuarios, que siguen sin ser considerados sujetos activos del delito.

(13) Sobre esas sentencias y el problema a que se alude en el texto, puede verse M. RODRÍGUEZ PORTUGUÉS (2013). «Reserva de jurisdicción, potestad reglamentaria y propiedad intelectual: en torno a las sentencias del Tribunal Supremo de 31 de mayo de 2013, sobre la denominada «Ley Sinde»». *Revista de Administración Pública*, nº 192, pp. 231-256.

(14) Según la concepción de A. DE LA OLIVA SANTOS (1988) en *Derecho Procesal Civil I*, con Miguel Ángel Fernández. Barcelona: PPU, p. 6, como traducción del término *alienità* utilizado en la doctrina italiana por Chiovenda.

(15) Para un mayor desarrollo de estos argumentos, véase: M. RODRÍGUEZ PORTUGUÉS (2013). *La tutela administrativa de la propiedad intelectual en la sociedad de la información*. Madrid: lustel, pp. 53-67.

(16) Se trata de la SAN de 22 de julio de 2014 (recurso contencioso-administrativo 155/2013). Establece que es nulo de pleno derecho el procedimiento de restablecimiento de la legalidad en Internet frente a los ataques contra la propiedad intelectual, dirigido exclusivamente contra el prestador de servicios de intermediación. Ya se advertía de este límite subjetivo de la potestad administrativa en M. RODRÍGUEZ PORTUGUÉS, *La tutela administrativa...*, ob. cit., pp. 96-99. Lo que no aclara la citada Sentencia es la causa concreta de nulidad concurrente en el caso. Se supone que será la relativa a la ausencia total y absoluta de los trámites del procedimiento legalmente establecido [artículo 62.1.e) Ley 30/1992].

(17) Dispone literalmente ese apartado 11º: «Todo juicio podrá prepararse: (...) Mediante la solicitud, formulada por el titular de un derecho de propiedad intelectual que pretenda ejercitar una acción por infracción del mismo, de que un prestador de servicios de la sociedad de la información aporte los datos necesarios para llevar a cabo la identificación de un usuario de sus servicios, con el que mantengan o hayan mantenido en los últimos doce meses relaciones de prestación de un servicio, sobre el que concurren indicios razonables de que está poniendo a disposición o difundiendo de forma directa o indirecta, contenidos, obras o prestaciones objeto de tal derecho sin que se cumplan los requisitos establecidos por la legislación de propiedad intelectual, y mediante actos que no puedan considerarse realizados por meros consumidores finales de buena fe y sin ánimo de obtención de beneficios económicos o comerciales, teniendo en cuenta el volumen apreciable de obras y prestaciones protegidas no autorizadas puestas a disposición o difundidas».

(18) Sobre la incertidumbre, los vaivenes de la doctrina y la situación en la jurisprudencia, véase: M. RODRÍGUEZ PORTUGUÉS, *La tutela administrativa...*, ob. cit., pp. 160 y 161.

(19) Se trata del siguiente inciso del apartado 2 del artículo 158 ter TRLPI: «Este requerimiento previo podrá considerarse cuando proceda, a efectos de la generación del conocimiento efectivo en los términos establecidos en los artículos 16 y 17 de la Ley 34/2002, de 11 de julio, siempre y cuando identifique exactamente la obra o prestación, al titular de los derechos correspondientes y, al menos, una ubicación donde la obra o prestación es ofrecida en el servicio de la sociedad de la información».

(20) «El incumplimiento de requerimientos de retirada de contenidos declarados infractores, que resulten de resoluciones finales adoptadas conforme a lo previsto en el apartado 4 anterior, por parte de un mismo prestador de servicios de la sociedad de la información de los descritos en el apartado 2 anterior, constituirá, desde la segunda vez que dicho incumplimiento tenga lugar, inclusive, una infracción administrativa muy grave sancionada con multa de entre 150.001 hasta 600.000 euros. La reanudación por dos o más veces de actividades ilícitas por parte de un mismo prestador de servicios de la sociedad de la información también se considerará incumplimiento reiterado a los efectos de este apartado. Se entenderá por reanudación de la actividad ilícita el hecho de que el mismo responsable contra el que se inició el procedimiento explote de nuevo obras o prestaciones del mismo titular, aunque no se trate exactamente de las que empleara en la primera ocasión, previa a la retirada voluntaria de los contenidos. Incurrirán en estas infracciones los prestadores que, aun utilizando personas físicas o jurídicas interpuestas, reanuden la actividad infractora».

(21) «El procedimiento de restablecimiento de la legalidad se dirigirá contra: A) Los prestadores de servicios de la sociedad de la información que vulneren derechos de propiedad intelectual, atendiendo la Sección Segunda *para acordar o no el inicio del procedimiento* a su nivel de audiencia en España, y al número de obras y prestaciones protegidas indiciariamente no autorizadas a las que es posible acceder a través del servicio o a su modelo de negocio (...)» (artículo 158 ter 2 TRLPI).

EL CIUDADANO ANTE EL PATRIMONIO CULTURAL: ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO AL ALCANCE DE SU POSICIÓN JURÍDICA ACTIVA A LA LUZ DEL RÉGIMEN JURÍDICO PREVISTO PARA SU PROTECCIÓN

Leonardo J. Sánchez-Mesa Martínez

AUTOR/AUTHOR:

Leonardo J. Sánchez-Mesa Martínez

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Profesor Titular de Derecho Administrativo. Universidad de Granada

TÍTULO/TITLE:

El ciudadano ante el patrimonio cultural: algunas reflexiones en torno al alcance de su posición jurídica activa a la luz del régimen jurídico previsto para su protección

The citizen in the face of cultural Heritage: some reflexions on the scope of its active legal position in light of the planned legal regimen for its protection

CORREO-E/E-MAIL:

lsmesa@ugr.es

RESUMEN/ABSTRACT:

El autor presenta una aproximación de las carencias del ordenamiento jurídico cuando se trata de canalizar la implicación de los ciudadanos en la conservación y puesta en valor del patrimonio cultural. El punto de partida es la evaluación de los principios rectores que, en lo tocante a cultura y patrimonio, están recogidos en la Constitución y en las diferentes leyes y normas que se ocupan de este particular.

The author presents an approach to the deficiencies of the legal regulations regarding channelling the implication of citizens in the conservation and revitalising of our cultural heritage. The starting point is an assessment of the guiding principles that, in that referring to culture and heritage, are included in the Constitution and in the different laws and standards that govern this subject.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Ordenamiento jurídico; patrimonio cultural; ciudadanía.

Legal regulations; cultural heritage; citizenship.

1. Presentación

El presente trabajo, partiendo de un análisis de aproximación a los contenidos de nuestro ordenamiento jurídico, pretende aportar algunas reflexiones reveladoras de las carencias que el mismo presenta a la hora de canalizar satisfactoriamente el potencial que supone la implicación y participación activa de la ciudadanía en el cometido de la preservación y puesta en valor del Patrimonio cultural. Para ello, se parte de la comprobación de las consecuencias jurídicas que presenta la proclamación de los principios rectores regulados en nuestro texto constitucional en relación con el sector de la cultura y del Patrimonio cultural (arts. 44 y 46 CE), así como del enfoque eminentemente social que, en apariencia, parecen proclamar los principios que inspiran la configuración de las legislaciones que abordan la tutela y puesta en valor del referido Patrimonio. A la luz de estos principios, se procederá a una aproximación a los contenidos sustantivos de dicha regulación por cuanto afecta al tratamiento de la figura del ciudadano y el alcance efectivo de la posición jurídica activa reconocida al mismo, centrándonos especialmente en la normativa sectorial del Patrimonio cultural y de la actividad de voluntariado. Las valoraciones finales regresarán sobre un análisis de la coherencia que presentan dichos contenidos normativos con los principios inspiradores de la propia normativa, reflejados en los principios rectores que han de informar las políticas públicas en este sector, así como en los derechos proclamados a su amparo.

2. Premisas de partida: Los derechos constitucionales de acceso a la cultura y a la conservación del Patrimonio Cultural

En el momento en el que nos hallamos actualmente, la justificación de la intervención pública en el ámbito de la protección del Patrimonio Cultural, si bien no ha dejado de responder en muchos de sus perfiles a objetivos y fines tradicionalmente presentes en la misma (atenta a factores como el valor económico de los bienes, su significación histórica o su representatividad o rareza artísticas), es heredera de un enfoque que, por el contrario, es más reciente en el tiempo.

A mediados del siglo XX, los estragos causados por la II Guerra Mundial en el Patrimonio cultural favorecieron que los poderes públicos de las naciones afectadas cobraran conciencia generalizada de la necesidad de garantizar la protección del Patrimonio Cultural y, en dicha toma de conciencia, no cabe duda de la influencia que supuso en empuje social de las poblaciones que deseaban ver reconstruidos los espacios monumentales arrasados por los bombardeos o recuperadas las obras de arte desaparecidas (1).

Por otra parte y siempre dentro de la segunda mitad del s. XX, el enfoque que adquieren los fundamentos teóricos del Derecho público y de la intervención de los poderes públicos en la protección del Patrimonio experimenta una radical transformación desde el punto de vista teórico, siendo buen reflejo de ello el impacto que alcanzará la formulación de la *Teoría de*

los *bienes culturales* de Massimo Severo Giannini, que ensalza el valor sociocultural presente en los bienes integrantes del Patrimonio cultural como elemento característico y definidor de su naturaleza (el «bien cultural» como «testimonio material dotado de un valor de civismo») (2) y, al mismo tiempo, como motivo central de la intervención de tutela pública que se establece sobre los mismos (orientada a garantizar la preservación de los valores presentes en el bien y su efectivo disfrute por parte de todos los ciudadanos) (3).

A resultas de esta nueva sensibilidad social e institucional, dotada, como hemos visto, de soporte en nuevas construcciones teóricas jurídico-administrativas, el espíritu y finalidad de la normativa reguladora del Patrimonio cultural y de la intervención pública que le afecta experimentan un giro notable: ahora, en el plano objetivo, cobra una posición central el valor sociocultural de los bienes que integran dicho Patrimonio (sin perjuicio de que sigan siendo tomados en consideración sus otros múltiples valores: histórico, artístico, económico, científico, etc.), mientras que en el plano subjetivo, el protagonismo recae en el ciudadano, en el pueblo, en la sociedad, como auténticos destinatarios de dichos bienes y sus valores (un ámbito subjetivo que abarcará –al igual que en otros sectores, como el medio ambiente– más allá de las generaciones presentes para proyectarse también sobre las futuras).

En relación con la naturaleza de este nuevo enfoque, resulta muy ilustrativo el dictado de algunos pasajes del propio preámbulo de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, allí donde declara que «el Patrimonio Histórico Español es una riqueza colectiva que contiene las expresiones más dignas de aprecio en la aportación histórica de los españoles a la cultura universal. Su valor lo proporciona la estima que, como elemento de identidad cultural, merece a la sensibilidad de los ciudadanos, porque los bienes que lo integran se han convertido en patrimoniales debido exclusivamente a la acción social que cumplen, directamente derivada del aprecio con que los mismos ciudadanos los han ido revalorizando».

Las consecuencias de este nuevo enfoque, de este nuevo paradigma llamado a presidir la intervención pública en el ámbito del Patrimonio cultural, no pueden sino arrojar diferencias sustanciales con respecto a las resultantes de los planteamientos que la presidían en tiempos pasados, donde la preocupación por lo que hoy entendemos como Patrimonio cultural y su conservación representaba una inquietud y una tarea circunscritas a minorías sociales muy concretas (4). Siguiendo la línea del análisis que ofrece Fabrizio Lemme, en el marco dispuesto por los sistemas políticos democráticos actuales, la cuestión de la defensa y conservación del Patrimonio deja de ser la expresión de un *deseo de élites pensantes* (escenario propio de otros momentos históricos y de otros modelos sociopolíticos previos) (5) para convertirse en una reivindicación del sentir popular que ve en sus monumentos y demás bienes culturales el reflejo de algo que es consustancial a su identidad. En semejante escenario, las leyes, al igual que las políticas gubernamentales, no podrán permanecer impasibles frente a esta demanda social y frente a la concreta concepción del interés general que esta última determina con sus posicionamientos. El factor social influye aquí, pues, tanto en el origen del modelo normativo (la protección y conservación del Patrimonio se entienden como una

exigencia impuesta democráticamente por la sociedad) como en su configuración finalista, en la medida en que el ciudadano y la sociedad en su conjunto son los destinatarios últimos de los resultados que se propone dicho modelo y la intervención pública que se haga efectiva bajo sus dictados.

En todo caso, resulta un hecho generalizado que, a resultas de la nueva sensibilidad social hacia el Patrimonio cultural y su conservación, se ha desembocado en el afianzamiento de una posición jurídico-legislativa que se pone de manifiesto en el reconocimiento, por parte de los ordenamientos estatales, de la necesidad de arbitrar mecanismos que garanticen la protección de los valores del Patrimonio histórico y de la cultura en general respondiendo a objetivos y criterios socialmente aceptados. Es en la lectura y análisis de las principales normas de cabecera del ordenamiento jurídico donde podremos comprobar qué cariz y naturaleza adquirirá la concreta opción legislativa adoptada y qué alcance efectivo habrá de tener sobre la esfera jurídica de los ciudadanos.

Por cuanto afecta a nuestro Texto Constitucional y sin perjuicio de la mención allí realizada (art. 44.1 CE) (6) al derecho de los ciudadanos a la cultura (concepto donde no puede dejar de considerarse integrado el Patrimonio cultural), el artículo 46 del mismo queda dedicado íntegramente a la cuestión que nos ocupa, disponiendo cuanto sigue:

«Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio».

La presencia de este precepto en la Constitución resulta reveladora de que nuestro ordenamiento ha quedado influido por aquella corriente de sensibilización social e institucional en relación con la necesidad de proteger y conservar el Patrimonio cultural. Dicha influencia se proyecta también sobre la mayor parte de las normas de cabecera de las diversas Comunidades Autónomas que conforman nuestro modelo descentralizado de Estado, donde se incorporan preceptos de similar redacción (7). Pero, ¿Cuál es la repercusión efectiva de estos preceptos sobre la esfera de derechos de los ciudadanos? En este sentido, cabe recordar que los artículos citados quedan comprendidos en el Título I de la Constitución, dedicado a los Derechos y Deberes Fundamentales. Sin embargo, debe notarse que, a la luz de lo dispuesto en el art. 53 CE (que trata de las garantías efectivas aplicables a las diversas categorías de derechos reconocidas en el texto constitucional), éstos no se incluyen entre los derechos fundamentales que cuentan con el máximo grado de protección. En efecto, se trata de «principios rectores» de las políticas sociales y económicas del Estado (agrupados entre los restantes dentro del Capítulo III del Título referido), lo que determina que los derechos concretos que de ellos puedan derivarse para los ciudadanos serán los que el legislador determine en la normativa de desarrollo, siendo alegable su protección por los ciudadanos sólo ante la Jurisdicción ordinaria y en los términos dispuestos por la legislación ordinaria (8).

Dada la propia complejidad del objeto al que se refieren estos derechos (los referidos al acceso a la cultura y a la conservación y enriquecimiento del Patrimonio cultural) y su marcada relación con unos intereses que, por su naturaleza, se nos presentan más colectivos que individuales, no parece del todo incoherente que, al igual que sucede con otro tipo de derechos (como el derecho a un medio ambiente adecuado del art. 45 CE) el mismo no se haya propuesto bajo la forma de un auténtico derecho subjetivo. Sin embargo, el hecho de que se configuren como principios rectores no implica que los preceptos constitucionales en cuestión constituyan meras normas programáticas, vacías de contenidos y de consecuencias. Para empezar, al menos por cuanto respecta al art. 46, junto a dictados más programáticos, en el mismo se comprenden también mandatos muy claros para los poderes públicos que en ningún caso pueden ser desatendidos por los mismos (sin ir más lejos, el deber de imponer sanciones penales a quienes atenten contra el Patrimonio). Por otra parte, el mismo TC advierte que los principios rectores contemplados en el Capítulo III del Título I de la CE no constituyen una simple invitación al legislador, sino un auténtico mandato (STC de 2 de febrero de 1981) que debe de traducirse en normas y medidas que den contenido específico a los derechos enunciados (no podrá, por tanto, permanecer pasivo, ni mucho menos, en caso alguno, legislar en dirección contraria a dichos mandatos). También ha reconocido el TC (STC de 5 de mayo de 1982, n. 19) la obligación de que estos principios rectores sean tenidos en cuenta a la hora de interpretar el resto de normas del ordenamiento (un aspecto que, por cuanto afecta a la dimensión del Patrimonio cultural, se ha puesto de manifiesto, por ejemplo, en la interpretación dada a los dictados de la normativa vigente en otros sectores como el urbanismo, la ordenación territorial, etc.).

Todo esto permite prever que de la obligación de promover y tutelar el acceso a la cultura y aquella otra de «garantizar la conservación [...] del Patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España» que impone la CE a los poderes públicos se desprenderá un derecho de los ciudadanos a exigir el cumplimiento del mismo. Los términos y concretos contenidos de dicha acción pública en pro del acceso a la cultura y de la conservación del Patrimonio que serán exigibles por el ciudadano dependerán de la regulación que, por Ley, se establecerá al efecto. De ahí que, en el epígrafe que sigue, nos centremos en analizar qué caracterización lleva a cabo el legislador con respecto a la garantía de protección y conservación del Patrimonio, así como a la referida al acceso de los ciudadanos al mismo.

3. El ciudadano en la legislación del Patrimonio Cultural: derechos acotados y escaso margen de participación

Tal y como se advertía más arriba, la LPHE de 1985 pone énfasis, en su preámbulo, en el protagonismo de la figura del ciudadano como verdadero origen y destinatario último de la protección del Patrimonio cultural. Ello parece coherente con los enunciados de los principios rectores formulados en la CE (y en los Estatutos de Autonomía) en relación con la cultura y

el Patrimonio Cultural. Sin embargo, al analizar los contenidos globales del régimen establecido en la LPHE, resultan bastante escasas las referencias a derechos específicos de los ciudadanos, así como a canales que faciliten su participación activa en este sector.

En un plano positivo pueden destacarse los siguientes aspectos:

a) Reconocimiento de la acción pública en materia de Patrimonio Cultural.

El artículo 8.2 LPHE reconoce la acción pública «para exigir ante los órganos administrativos y los Tribunales Contencioso-Administrativos el cumplimiento de lo previsto en esta Ley para la defensa de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español», lo que resulta coherente con aquella visión que hacía del ciudadano el «propietario último» de los valores representados en dicho Patrimonio.

b) Reconocimiento de un derecho de visita referido a los bienes declarados de interés cultural.

En línea con las exigencias que impone el derecho de acceso a la cultura, el art. 13.2 LPHE impone que «los propietarios y, en su caso, los titulares de derechos reales sobre tales bienes, o quienes los posean por cualquier título, están obligados a permitir y facilitar [...] su visita pública, en las condiciones de gratuidad que se determinen reglamentariamente, al menos cuatro días al mes, en días y horas previamente señalados. El cumplimiento de esta última obligación podrá ser dispensado total o parcialmente por la Administración competente cuando medie causa justificada. En el caso de bienes muebles se podrá igualmente acordar como obligación sustitutoria el depósito del bien en un lugar que reúna las adecuadas condiciones de seguridad y exhibición durante un período máximo de cinco meses cada dos años» (9). El reconocimiento del presente derecho de visita, previsto en unos términos temporales razonables, se antoja crucial para garantizar el acceso ciudadano al Patrimonio cultural, dado que el mismo no puede comprenderse plenamente sin que quede garantizada la posibilidad de su contemplación directa.

c) Reconocimiento de cauces para la participación ciudadana en la declaración de BICs.

En este plano, la regulación estatal prevé la posibilidad de que los procedimientos de declaración de BIC puedan activarse a iniciativa de los ciudadanos (10), al tiempo que se impone la apertura de un período de información pública en los procedimientos de tramitación de la declaración BIC de bienes inmuebles (art. 9.2 LPHE). Del mismo modo, aunque la LPHE no lo recoja de forma expresa, conviene recordar que el régimen por el que se dispone la aprobación de los planes urbanísticos también impone períodos de información pública previos a su aprobación definitiva, extremo que abre otro cauce de participación ciudadana, concretamente en los procesos que definen las normas de protección de los bienes inmuebles declarados BIC en las modalidades de Conjunto Histórico, Sitio Histórico o Zona Arqueológica (en la medida en que el art. 2º LPHE impone la aprobación de un Plan Especial de protección para dichos bienes).

Sin perjuicio de dichos aspectos positivos, que sin duda favorecen la materialización de los derechos culturales del ciudadano, puede, sin embargo, extraerse una valoración menos satisfactoria si se repara en los otros factores, significativos de carencias en la normativa que apuntan en un sentido contrario:

a) Algún matiz a las afirmaciones anteriores:

El reconocimiento de la acción pública, si bien constituye sin duda una vía abierta a la participación activa del ciudadano, por un lado, presenta en la LPHE una configuración que parece más orientada a reforzar el deber (que no el derecho) de colaboración con los poderes públicos en la persecución de atentados contra el Patrimonio cultural (11); por otro, conviene no olvidar que el ejercicio de dicha acción pública puede conllevar serios riesgos económicos para los denunciantes (por ejemplo, ante una eventual condena en costas).

Con respecto al reconocimiento del derecho de visita regulado, conviene destacar sus limitaciones (está referido tan sólo a los bienes declarados en la categoría de BIC y se plantea la posibilidad de dispensa), así como su absoluta dependencia en su efectiva materialización a la capacidad de control de la Administración competente.

En cuanto afecta a las vías procedimentales para garantizar cierta participación ciudadana en la acción de los poderes públicos en pro de la protección del Patrimonio, la mera previsión de los períodos de información pública en el seno de los procedimientos de declaración BIC parece quedarse corta, ya no sólo porque la misma se limite al caso de la declaración de bienes inmuebles, sino porque también se prescinde de su implantación en otros procedimientos relativos a acciones de gran repercusión sobre estos bienes (como es el caso, por ejemplo, de la tramitación de concretos proyectos de intervención en los bienes protegidos).

b) El perfil del ciudadano considerado por la normativa es el del propietario o titular de derechos reales sobre los bienes protegidos.

Al margen de los matices y comentarios anteriores, puede referirse un dato tan insoslayable como significativo de la lectura de la LPHE: el perfil de ciudadano más atendido en sus dictados es el de aquel que ostenta derechos de propiedad sobre los bienes, y lo es al objeto de imponerle limitaciones, en forma de deberes y cargas, en relación con su gestión y disposición sobre los mismos. Ello revela una especial preocupación del legislador por definir muy precisamente los límites de la propiedad privada en este sector, más que por proceder a concretar o desarrollar el contenido positivo de los derechos de acceso del ciudadano común al citado Patrimonio.

c) El régimen que se aplica al referido perfil del ciudadano-propietario está plagado de limitaciones y resulta escaso en la faceta del fomento.

La fuerte presión de «tutela negativa» o de limitación que pesa sobre el ciudadano-propietario de bienes protegidos (materializada en múltiples prohibiciones, obligaciones de comunicación, sometimiento a autorizaciones preceptivas, etc.) no se halla

acompañada de medidas de fomento que compensen la posición jurídica del sujeto. Siendo este un extremo ya denunciado desde hace mucho tiempo por la doctrina (12), en una primera aproximación a este problema, basta comprobar lo escueto del Título VIII de la LPHE, donde se reúnen unas breves referencias a medidas, esencialmente corte fiscal, a todas luces insuficientes. Esta escasez de fórmulas de fomento dirigidas a compensar las fuertes limitaciones impuestas por la normativa, han encontrado algunas mejoras en las novedades aportadas por las legislaciones autonómicas (13), aunque dichas aportaciones siguen resultando insuficientes, ya sea por su contenido como por la limitación territorial de su vigencia.

- d) La configuración del derecho a una conservación adecuada del Patrimonio cultural se termina por concebir como una cuestión meramente técnica, apartada de la opinión ciudadana.

Tanto en la normativa estatal como autonómica, el contenido de la obligación de los poderes públicos de conservar el Patrimonio cultural ha experimentado una regulación muy detallada, a raíz de la fijación de múltiples criterios metodológicos de intervención orientados a garantizar que los bienes protegidos no puedan ser objeto de intervenciones que no resulten sensibles a los valores culturales que motivaron su declaración (14). Ello, sumado al enfoque pro-ciudadano que debe inspirar la legislación en materia de Patrimonio, vendría a determinar la configuración de un derecho de los ciudadanos a ver conservados sus monumentos de una forma adecuada, siendo ésta sensible a la propia percepción que los ciudadanos poseen de los bienes afectados por la protección (factor que debería también influir de alguna manera en la configuración dada a los citados criterios de intervención o, cuando menos, en su interpretación y aplicación). Sin embargo, la sucesión de casos de intervenciones de restauración y rehabilitación rechazados en sus resultados por la ciudadanía (15), la ausencia de canales de participación ciudadana en la aprobación de concretos proyectos de intervención, así como los derroteros adoptados por recientes reformas legislativas (16), parecen apuntar cada vez más a que los modelos legislativos aplicados a la metodología de la conservación del Patrimonio cultural son abordados como una cuestión meramente técnica, limitada, por tanto, al criterio y opción de los concretos técnicos y especialistas de las Administraciones.

- e) Insuficiencia de bases legislativas para el impulso de cauces de colaboración para el sector privado en general.

A pesar de la trascendencia que presenta el concurso privado en la conservación y promoción del Patrimonio cultural en casos como el español, presididos por una gran abundancia de bienes, la normativa vigente no cuenta con una base legislativa que permita diseñar cauces estables y organizados para canalizar las iniciativas privadas. Al margen del malogrado proyecto de una nueva Ley de mecenazgo (que sin duda habría de impactar también en el sector que nos ocupa), la falta de dichos cauces termina por conducir a un modelo principalmente estructurado en torno a la creación de

convenios o consorcios específicos. La legislación sectorial en materia de Patrimonio cultural adolece de mecanismos en dicho sentido, añadiéndose el dato de que muchas de sus prescripciones dirigidas a la protección dificultan de partida el incentivo de colaboración privada (17). Más allá del capítulo financiero, la normativa vigente no prevé cauces institucionales de colaboración satisfactorios para las asociaciones sin ánimo de lucro, con frecuencia muy representativas de la opinión ciudadana (piénsese en las tradicionales asociaciones de «amigos del Patrimonio»), del mismo modo que no se articulan vías para el aprovechamiento del potencial que representa el voluntariado cultural, donde las Leyes de Patrimonio cultural no van más allá de proclamar meros compromisos genéricos de fomentar el voluntariado o incluir breves referencias reguladoras de la práctica de dicha actividad (18).

4. Las insuficiencias del marco jurídico dispuesto para el voluntariado cultural

Más allá de lo dispuesto en la normativa sectorial de Patrimonio cultural, otro ámbito oportuno del que obtener datos para un análisis de los márgenes dados por el ordenamiento a la participación activa del ciudadano en el ámbito del Patrimonio cultural es sin duda el referido al sector del voluntariado.

En este sentido, aunque el voluntariado cultural constituya un fenómeno aún relativamente reciente en nuestro país (19), el mismo se configura como un importante instrumento para garantizar –e implementar al mismo tiempo– el derecho de acceso de los ciudadanos a la cultura, incorporando una versión dinámica del mismo que potencia la implicación activa de aquéllos en el fomento de la cultura. En dicho sentido pueden aportarse algunos datos de interés:

- La media de incremento anual de voluntarios en España se ha estimado en 125.000 personas, de los cuales el 57% son jóvenes con edades comprendidas entre los 18 y los 29 años (20).
- Por cuanto respecta concretamente al voluntariado cultural, destaca el hecho de que cerca de un 10% de los ciudadanos implicados en asociaciones de voluntariado lo están en una asociación de carácter cultural (21).
- En el marco de las acciones de impulso desarrolladas por las instituciones gubernamentales de los diversos niveles administrativos presentes en la estructura del Estado, destaca también el nada desdeñable porcentaje de las acciones de cooperación volcadas en el plano cultural (22).

Sin embargo, a pesar de su potencial, el marco normativo del sector del voluntariado cultural se halla escasamente desarrollado, tanto en el ámbito estatal como en el autonómico (con alguna excepción en este último caso).

Para comenzar, en el nivel estatal, la Ley 6/1996, de 15 de enero, del Voluntariado, no contempla un régimen concreto para esta modalidad de voluntariado. La regulación específicamente dedicada al voluntariado cultural tan sólo se produce en una norma de rango reglamentario, como es la Orden del Ministerio de Cultura de 9 de octubre de 1995, la cual, además, se manifiesta muy parca en contenidos (tan sólo presenta un desarrollo de 6 artículos) frente a la riqueza y potencial que presenta y podría llegar a ofrecer este fenómeno. Aunque en la referida Orden parte de la proclamación de unos principios informadores encomiables (23), lo cierto es que el *iter* procedimental que allí se prevé al objeto de que concretas acciones y proyectos de voluntariado cultural puedan ver la luz (arts. 3 y 4 de la Orden Ministerial) presenta no pocas trabas administrativas. Entre otras limitaciones se hallan, por ejemplo, las siguientes:

- Sólo se contemplan las acciones de voluntariado que se puedan encuadrar en un «programa de actuación» (que se convierte en instrumento de indispensable aprobación para la articulación efectiva del voluntariado cultural).
- Necesario cumplimiento del requisito de ser informados por la Dirección General de Cooperación Cultural previamente a su aprobación por el Subsecretario del Departamento.
- Publicidad obligatoria en BOE dentro del primer trimestre del año (las asociaciones de voluntariado cultural deben tenerlo a su disposición, pudiendo reclamarlos al efecto).
- La ejecución de dichos programas debe llevarse a cabo «en instituciones culturales de titularidad estatal y gestión no transferida a las comunidades autónomas, así como en aquellas otras, públicas o privadas, con las que el Ministerio de Cultura suscriba el correspondiente convenio».

Esta insatisfactoria regulación estatal no encuentra especiales mejoras en el marco del Derecho autonómico, donde tampoco se puede identificar una mayor atención al fenómeno por parte de los legisladores. La única excepción destacable viene dada por la experiencia que ha supuesto el Decreto 59/2000, de 26 julio, por el que se regula el voluntariado cultural en Cantabria. Dicha norma presenta un desarrollo mucho más prolijo en contenidos e incorpora un plantel de medidas mucho más rico y coherente con la dimensión del fenómeno del voluntariado cultural en cuanto cauce para el ejercicio de un auténtico derecho del ciudadano. En este sentido pueden destacarse las siguientes aportaciones del citado Decreto:

- Se procede a implantar un Registro de Voluntarios Culturales, considerándose la inscripción en el mismo un requisito necesario para la adquisición del estatus de voluntario cultural;
- Se define un sistema que regula tanto el nombramiento y pérdida de la condición de voluntario cultural;
- Se concreta un detallado estatuto del voluntario cultural, donde se regulan con detalle los derechos que les asisten (24) y los deberes que han de asumir (25), un instrumento

esencial no sólo para la seguridad jurídica de los voluntarios sino también para la propia definición del contenido de la actividad constitutiva del voluntariado cultural.

Con independencia de la excepción apenas aludida (limitada en sus efectos al ámbito territorial de la concreta Comunidad Autónoma), la situación del marco normativo dispuesto para el voluntariado cultural dista de resultar satisfactoria, ya no sólo porque no se estén disponiendo las bases necesarias para rentabilizar el potencial que encierra la acción que podría desplegarse desde el mismo, sino porque con ello, además, se está afectando ya no a una «opción», sino a un verdadero «derecho» del ciudadano: aquel de participar activamente en la vida cultural de la comunidad (26).

5. La articulación colectiva de la acción ciudadana en relación con el Patrimonio Cultural

Más allá del ciudadano como individuo singular, la acción de los particulares en el plano cultural y, más concretamente, en cuanto afecta a la protección del Patrimonio, puede articularse también desde la configuración de una intervención colectiva desinteresada mediante el recurso a formas asociativas. Su presencia dentro de este ámbito viene marcada por el carácter heterogéneo de la labor por ellas desempeñada, en el seno de la cual priman las funciones de apoyo y complementación de la acción pública principalmente en tareas de investigación, estudio, documentación, catalogación o información relativa al Patrimonio y a su conservación y protección (27).

Al mismo tiempo, algunas de estas asociaciones desempeñan por lo general un interesante papel de interlocutor frente a la Administración en representación de la opinión de sectores especializados y de la opinión pública en general, arbitrando una vía que hace efectiva la «posibilidad de valoración, sobre todo preventiva, por parte de la opinión pública, especialmente en sus sectores más cualificados y motivados» (28). Dentro de las mismas pueden contarse tanto asociaciones caracterizadas por el perfil profesional o técnico de sus miembros (característica que también se proyectará sobre la naturaleza de sus propio objeto y finalidades), como otras en las que dicho requisito no resulta indispensable, en la medida en que el mero aprecio y preocupación por la preservación y difusión del Patrimonio cultural se convierte en el factor determinante de la incorporación a las mismas de sus miembros (piénsese en las asociaciones de «amigos del Patrimonio»).

Presenten las mismas un ámbito de actuación nacional, regional o local, estas asociaciones pueden constituir *de facto* una plataforma idónea desde la cual otorgar un cauce de expresión a la opinión pública para hacerla valer ante las sedes de decisión política y los órganos competentes de la Administración de los bienes culturales, lo que permite identificar en las mismas un instrumento que puede compensar aquel déficit que pusiéramos de manifiesto en cuanto a la toma en consideración de la opinión y del sentir populares presentes en la socie-

dad en el ámbito de la conservación del Patrimonio, un sector en el que, con frecuencia, las decisiones se barajan fundamentalmente conforme a criterios técnicos, económicos y políticos, dejando en un segundo plano los de carácter social (29).

En esta línea de actuación de las asociaciones también se comprende, en un último extremo, el impulso de procesos judiciales, con frecuencia colocando en la parte demandada a las propias Administraciones competentes en materia de cultura, en supuestos de presunta violación de las normas que rigen en el régimen de la conservación de bienes protegidos. En efecto, la mayor fuerza colectiva que aporta la integración de individuos en una asociación constituye un elemento que elimina o, cuando menos, matiza algunos de los obstáculos que más arriba mencionábamos en relación con el ejercicio efectivo de la acción pública en materia de Patrimonio cultural. No en vano, buena parte de los procesos judiciales más mediáticos que han puesto en tela de juicio proyectos de intervención en bienes culturales señeros han tenido su origen en los recursos promovidos por asociaciones de ciudadanos, especialmente de carácter local. Como ejemplos, pueden referirse el papel de la *Asociación de Vecinos del Barrio de Los Jerónimos* y de la *Asociación Nacional para la Defensa del Claustro de San Jerónimo el Real*, como promotoras de la demanda que diera lugar al caso judicial de la ampliación del Museo del Prado (STS de 18 de diciembre de 2002), o la intervención de APU-DEPA (*Asociación de Acción Pública para la Defensa del Patrimonio Aragonés*), que impulsara, entre otras (30), las demandas que afectaron a las intervenciones proyectadas sobre la estación de Canfranc (que dieron lugar a la Sentencia de 28 de noviembre de 2007 del Juzgado de lo Contencioso-Administrativo número 1 de Huesca y a la Sentencia 356/2010, de 27 de mayo, del TSJ de Aragón).

El hecho de que este activismo ciudadano, que también presenta otras fórmulas más puntuales (como es el caso de las plataformas ciudadanas asociadas a casos específicos) (31), esté afianzándose como una vía de control por parte de la sociedad civil que actúa con frecuencia con posterioridad a la actuación administrativa (no bien recibida por estos colectivos) debería llamar a la reflexión –en aras de evitar los conflictos judiciales y de lograr una mayor coherencia con aquel enfoque social que proclaman las leyes en relación con la protección del Patrimonio cultural– para facilitar canales de comunicación y participación que hicieran posible la toma en consideración de sus posiciones con carácter previo a la intervención administrativa en su evaluación y autorización de proyectos de intervención dirigidos sobre bienes protegidos. En este sentido, posibles vías de articulación para esta modalidad de participación ciudadana podrían partir del reconocimiento de un derecho efectivo a ser oídas en el seno de dichos procedimientos o en una ampliación de los supuestos en los que se arbitren trámites de información pública (donde las mismas podrían pronunciarse de forma efectiva).

Más allá del plano nacional, conviene no olvidar la fuerza y trascendencia que adquieren otras estructuras colectivas de dimensión internacional (también con una repercusión directa dentro de nuestras fronteras), frecuentemente construidas bajo la forma de organizaciones no gu-

bernamentales (ONGs). Tal es el caso del que probablemente sea el más destacado de entre los citados organismos: el ICOMOS (32), ONG compuesta por expertos en este sector en sus múltiples disciplinas, que constituye el más prestigioso centro de producción de normas técnicas sobre la conservación del Patrimonio cultural en el plano internacional (33). También puede mencionarse el ICOM (*Consejo Internacional de Museos*), Organización internacional de museos y de profesionales del sector encaminada a la conservación, mantenimiento y comunicación a la sociedad del Patrimonio Cultural y Natural (34). Otras organizaciones con fines más específicos, como «Restauradores Sin Fronteras», desarrollan tareas materiales de conservación y formación, principalmente en los países en vías de desarrollo.

6. Valoraciones finales

Aun siendo conscientes de que en estas breves referencias no se ha agotado el análisis de las múltiples fórmulas de participación privada en el ámbito de la protección del Patrimonio cultural (sin ir más lejos, no se ha tratado la figura de las fundaciones (35), por haber centrado nuestro interés las fórmulas asociativas con base no tanto material sino personal), pueden extraerse unas breves conclusiones que, a modo de resumen, regresan sobre algunas de las reflexiones planteadas en las líneas anteriores:

- En primer lugar, no debe de olvidarse que nuestro punto de partida venía dado por la presencia en nuestro ordenamiento de unos principios rectores y derechos que imponen a los poderes públicos una obligación concreta de facilitar el acceso a la cultura, y de garantizar la conservación del Patrimonio cultural. A la luz del desarrollo que de los mismos se opera por vía legislativa pueden identificarse claramente unos derechos reconocidos a los ciudadanos.
- En la definición del origen, naturaleza y justificación de las obligaciones impuestas a los poderes públicos en este ámbito es un fundamento recurrente la trascendencia que «lo cultural» como género, y su «patrimonio cultural» como especie, tienen para la ciudadanía (por su estrecha ligazón con la identidad cultural popular). Todo esto presenta una insoslayable relevancia en el marco de un Estado que se define como Social y Democrático de Derecho e impone necesariamente un enfoque social, dinámico y participativo de la protección del Patrimonio cultural.
- Sin embargo, los puntos tratados en el análisis de aproximación al régimen del Patrimonio cultural revelan, bajo algunos perfiles, una cierta falta de coherencia a la hora de responder en la clave adecuada, tantas veces proclamada por la normativa: aquella que pone al ciudadano como origen (activo y participativo) y no sólo como destinatario de la intervención pública en materia cultural. En este sentido, la intervención en materia de cultura, la responsabilidad de garantizar el acceso a la misma, siguen entendiéndose como cometidos esencialmente públicos, ligados, por tanto al protagonismo de la actuación de instituciones públicas.

- Algunos sectores específicos de la materia tratada, como es el de la intervención de conservación de bienes culturales, termina configurándose como una cuestión principalmente técnica, donde la participación del ciudadano resulta realmente limitada. Si es que hoy existe un derecho de los ciudadanos a la adecuada conservación del Patrimonio, el mismo constituye un derecho muy mediatizado, en lo material, por unos criterios metodológicos que, en su normativización, tienden a polarizarse en torno a concretas opciones de índole puramente teórico-técnica; y, en lo subjetivo, por la intermediación de una élite técnica que se erige en la intérprete de aquello que deba entenderse como una conservación adecuada.

En esta línea, del análisis de los mecanismos jurídicos existentes (e inexistentes), puede concluirse que el sistema dista de ofrecer unas bases plenamente satisfactorias que permitan rentabilizar el potencial de la participación privada en sus diversas dimensiones (individual, asociativa, empresarial), especialmente necesaria por múltiples factores (la riqueza cultural del país, la situación de falta de recursos, la propia crisis económica y su impacto sobre la capacidad del intervencionismo público, etc.). Por otra parte, y esto parece más grave, el sistema en su conjunto no parece presentar, ni en su diseño ni en su ejecución, una plena coherencia con la tan proclamada centralidad del ciudadano y del valor (y valoración) social que presenta el Patrimonio cultural como elemento de identidad cultural. Ello se pone de manifiesto, tanto en la carencia de instrumentos de participación activa de la ciudadanía que garanticen la toma en consideración de sus posiciones, como, ya en sede del ejercicio efectivo de poderes y ejecución de proyectos y políticas de intervención, la no infrecuente reacción contestataria de colectivos de ciudadanos frente a las decisiones adoptadas desde las autoridades competentes.

No puede obviarse que nuestro sistema normativo sigue siendo heredero en este concreto sector de unos planteamientos elitistas (en el sentido que se refería más arriba, bajo las reflexiones planteadas por Fabricio Lemme), muy apoyados en un dirigismo público que ahora recae principalmente en la esfera de los técnicos especializados. Ante este panorama, un ejercicio de coherencia con los principios rectores de la política pública previstos para este sector y con los derechos proclamados a su amparo y reconocidos al ciudadano, debería de impulsar un cambio de paradigma (donde ya comienzan a moverse otros Estados de fuerte tradición intervencionista en el plano cultural). Dicho cambio habrá de reflejarse de alguna manera en concretas reformas legislativas y en el rediseño de las políticas culturales en el sentido de potenciar más la participación ciudadana y la toma en consideración de su posición y opiniones en el marco de la gestión y preservación de un Patrimonio cultural del que todos los ciudadanos son, en última instancia y junto a generaciones que aún están por venir, legítimos propietarios.

NOTAS

(1) El aludido marco temporal coincide con el *boom* del Derecho internacional para la protección del Patrimonio cultural, volcado, en sus inicios, en el intento de asentar unas bases jurídicas que evitaran la repetición de este tipo de repercusiones en futuros conflictos bélicos (de este sentir constituye claro ejemplo el Tratado de la Haya sobre protección de bienes culturales en caso de conflicto armado de 1954). Por otra parte, las desastrosas consecuencias generadas por los efectos de la II Guerra Mundial sobre el Patrimonio Histórico-artístico y el clamor social e institucional por su recuperación impactarán también de lleno en el ámbito del debate teórico sobre la conservación de bienes culturales. El nuevo escenario determinará la insuficiencia de los criterios de la denominada *restauración científica o filológica*, afirmados en el texto de la Carta de Atenas de 1931. La necesidad de recuperar y en no pocas ocasiones reconstruir todo un legado arquitectónico, junto con el empuje de los planteamientos de la «restauración crítica», que surge como respuesta a esta situación, y el resurgir de la cooperación internacional (ONU) y la reanudación del debate científico en el seno de congresos y convenios, configuran, a la vez, los factores y el contexto de la revisión de los principios metodológicos de la conservación y del alumbramiento de una nueva Carta del Restauo: la *Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de los Monumentos y los Sitios Histórico-Artísticos* de 1964, conocida como *Carta de Venecia*. (vid. al respecto GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (1999). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 469).

(2) Éste es el rasgo determinante de la condición de bien cultural que es requerido por el contenido de la definición recogida en la primera de las Declaraciones de la célebre *Comissione di indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, comúnmente conocida con el nombre de *Comissione FRANCESCHINI*, instituida por la ley de 26 de abril de 1964, n. 310, a los efectos de aportar criterios unificados para una reforma legislativa sobre las materias que su propia denominación recoge. En concordancia con los principios enunciados en las declaraciones de la Comisión, M. S. Giannini, miembro de la misma, elaboraría una teoría completa en torno al concepto de bien cultural, presentada en el Congreso Italo-español de mayo 1975 celebrado en Marbella y Málaga, y hecha pública en GIANNINI, M. S. (1976). «I beni culturali». *Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico*, I, pp. 3-38.

(3) Los planteamientos de la teoría de Giannini llevan a superar las tradicionales concepciones de la naturaleza de la intervención pública en el ámbito del Patrimonio histórico-artístico y de los propios instrumentos hasta entonces empleados (limitaciones administrativas de la propiedad privada e incluso la protección de la función social de la propiedad), para identificar en el bien cultural un auténtico bien público, basándose para ello en una interpretación en virtud de la cual, en este tipo de realidades materiales conviven en realidad dos bienes indisolubles pero diferenciados: el bien material en sí (que puede ser de propiedad privada) y un bien inmaterial (el bien cultural propiamente dicho) que se halla imbuido en el primero, que le sirve a modo de soporte o «recipiente». En análisis de Pier Giorgio Ferri se pone de manifiesto como este segundo bien no puede sino concebirse siempre y en todo caso como una propiedad pública, que, en cuanto bien cultural, «se presenta como bien abierto a un disfrute universal consistiendo precisamente la garantía de esta accesibilidad el resultado hacia el cual quedan preordenadas las potestades públicas de tutela» (en traducción directa de cuanto recogido en FERRI, P. G., «Beni culturali e ambientali nel diritto amministrativo». *Digesto delle Discipline Pubbliche*, UTET, p. 218).

(4) Al menos por cuanto respecta al afán del ser humano de hacer perdurar el producto de su obra, puede afirmarse que la preocupación por la conservación de las creaciones artísticas es tan antigua como la capacidad del mismo sujeto para generarlas: el valor a proteger, como se afirmaba más arriba, puede variar según la época o el objeto (ya no sólo el estético, sino el mágico, el político o el religioso, por ejemplo), pero ya desde antiguo se le da importancia a su conservación, al deseo de que la obra perdure. El fenómeno actual de valoración del arte y la cultura, del bien cultural en general, así como el convencimiento de la necesidad de su conservación, toman fundamento en factores y tendencias que hunden sus raíces en el s. XVIII, donde, desde los postulados filosóficos de la Ilustración, adquieren un crucial impulso el nacimiento y la progresiva consolidación de la arqueología, así como los estudios históricos y antropológicos, siempre espoleados por el pensamiento ilustrado. En el transcurso del s. XIX, el movimiento romántico y los nacionalismos se aúnan en la valoración de los vestigios del pasado y los testimonios materiales de la grandeza pretérita de los pueblos, puesta de manifiesto, entre otros exponentes, en los monumentos antiguos. Si bien todas aquellas experiencias previas constituyen la base sobre la que adquiere forma la actual toma de conciencia social sobre el valor del Patrimonio y la necesidad de su conservación, en realidad no constituye la expresión de un sentir extendido entre la sociedad: estas primeras manifestaciones hallan su origen esencialmente en las elaboraciones de una élite culta, compuesta esencialmente de artistas, mecenas, pensadores, mandatarios y políticos, y no tanto en la conciencia popular del conjunto de los ciudadanos. Baste pensar en la atención prestada al caso ya desde el s. XV por muchos pontífices romanos, o por los gobernantes de los Estados preunitarios italianos como Venecia, Nápoles, Parma o la Lombardía, sobre todo desde el s. XVI. En el caso español, los primeros atisbos serios en cuanto a la política de protección y conservación se remontan al s. XVIII merced al mecenazgo ilustrado de los Borbones (vid. ALEGRE ÁVILA, J. M. (1994). *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico. La configuración dogmática de la propiedad histórica en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 49 y ss).

(5) Fabrizio Lemme, quién, en la búsqueda de un criterio para identificar un concepto de arte válido para el Derecho, recuerda cómo históricamente imperaba como criterio el «sentir de las élites intelectuales» (*locus paucorum*). Según el autor, este criterio dominaría en el marco de sistemas políticos no democráticos: «In una repubblica aristocratica, guidata da saggi filosofi; in una repubblica ierocratica, guidata da santi sacerdoti, si potrà imporre il concetto di arte accolto dalla classe dominante» (LEMME, F. (1996). *Tra arte e diritto*. Turín: Umberto Allemandi & C., p. 10). Este es sin duda el criterio dominante en los albores de la preocupación por la conservación del Patrimonio. Por el contrario, el aún reciente fenómeno de la sensibilización social hacia el problema de la conservación del Patrimonio cultural coincide con el extendido afianzamiento de los modelos democráticos y con la afirmación del papel del sentir popular, del *locus plurium* o de la «mayoría de los afiliados» dentro del ámbito que estudiamos (*Ibidem*). El valor de la opinión pública, la acción combinada de ciudadanos, la habilitación de vías jurídicas de participación a los particulares, etc., son un reflejo de todo ello.

(6) Art. 44.1 CE: «Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho».

(7) En relación con el Patrimonio cultural, los Estatutos de Autonomía incorporan de forma generalizada principios rectores que imponen la promoción de la conservación, recuperación, enriquecimiento, conocimiento y difusión del patrimonio cultural, histórico y artístico de las Comunidades Autónomas. Un

especial esfuerzo regulador se ha puesto de manifiesto en los nuevos Estatutos, reformados en la primera década del presente siglo (especialmente en los casos de Cataluña, Andalucía y Castilla-León). A modo de ejemplo, el Estatuto Andaluz, impone a los poderes públicos autonómicos «la conservación y puesta en valor del patrimonio cultural, histórico y artístico de Andalucía, especialmente del flamenco» (37.1.18º) y enuncia de forma más precisa y completa el principio rector previsto en el art. 44.1 CE, haciendo referencia expresa al acceso al Patrimonio cultural: «Todas las personas tienen derecho, en condiciones de igualdad, al acceso a la cultura, al disfrute de los bienes patrimoniales, artísticos y paisajísticos de Andalucía, al desarrollo de sus capacidades creativas individuales y colectivas, así como el deber de respetar y preservar el patrimonio cultural andaluz» (art. 33). Para una mayor profundidad en el tratamiento de estas cuestiones, permítase el reenvío a SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, L. J. «Derechos, principios y objetivos relacionados con la Cultura y el Patrimonio Cultural» en F. Balaguer Callejón (dir.). *Reformas estatutarias y declaraciones de derechos*. Sevilla: IAAP, pp. 387-418.

(8) En virtud del contenido del art. 53 CE, el máximo nivel de protección, que incluye la posibilidad de obtener tutela judicial ante la Jurisdicción Ordinaria por un procedimiento especial, preferente y sumario y la de ejercer el Recurso de Amparo ante el Tribunal Constitucional, queda limitada a los derechos contemplados en la Sección I del Capítulo II del Título I, junto con los contenidos en los arts. 14 y 30 CE. Por su parte, los derechos que pueden deducirse de los preceptos contemplados en el Capítulo III (principios rectores) tan sólo serán tutelables ante la Jurisdicción Ordinaria, mediante el procedimiento ordinario y, en relación con su concreto contenido, en función de aquel que le haya sido dado por el legislador en la redacción de las Leyes que los desarrollan (El art. 53.3 CE dispone literalmente que «Sólo podrán ser alegados ante la Jurisdicción ordinaria de acuerdo con lo que dispongan las leyes que los desarrollen»).

(9) La Disposición Adicional Cuarta del RD 111/1986, de 10 de enero (reglamento de desarrollo parcial de la LPHE), determina el contenido expreso de la obligación de facilitar la vista pública de los BICs en los siguientes términos: «1. Los propietarios y, en su caso, los titulares de derechos reales sobre Bienes de Interés Cultural deberán permitir la visita pública y gratuita de los mismos a las personas que acrediten la nacionalidad española. 2. Esta visita comprenderá la contemplación de tales bienes, con exclusión, en el caso de inmuebles, de los lugares o dependencias de los mismos que no afecten a su condición de bien de interés cultural. Respecto a su reproducción fotográfica o dibujada se estará a lo que determine el órgano competente para la protección del bien, salvando, en todo caso, los eventuales derechos de propiedad intelectual. 3. La visita a que se refiere esta disposición se permitirá al menos cuatro días al mes y cuatro horas cada día, ambos extremos previamente señalados. Este horario deberá ser aprobado por el órgano competente para la protección del bien y, en el caso de inmuebles, se hará constar en un lugar visible que sea compatible con los valores artísticos de éstos. 4. El cumplimiento de lo previsto en los apartados anteriores podrá ser dispensado conforme al artículo 13.2 de la Ley 16/1985».

(10) Vid. art. 11.2 del RD 111/1986, de 10 de enero.

(11) No en vano, el apartado inmediatamente anterior del art. 8 LPHE dispone que «Las personas que observen peligro de destrucción o deterioro en un bien integrante del Patrimonio Histórico Español deberán, en el menor tiempo posible, ponerlo en conocimiento de la Administración competente, quien comprobará el objeto de la denuncia y actuará con arreglo a lo que en esta Ley se dispone».

(12) Vid., por todos, ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J. L. (1997). «El Patrimonio Cultural. De dónde venimos, dónde estamos y a dónde vamos». *Patrimonio Cultural y Derecho*, nº 1, pp. 15-31.

(13) En efecto, la legislación autonómica ha incorporado nuevas vías de fomento que, entre otros aspectos, han apostado por superar un enfoque meramente fiscal, incluyendo medidas encaminadas a la prestación de asesoramiento técnico y presupuestario para la ejecución de intervenciones de conservación; la posibilidad de cesión de los bienes a la entidad que los restaura; medidas de fomento de la enseñanza de las prácticas relacionadas con la conservación y protección del Patrimonio o de la investigación en el sector; o la previsión del diseño de Planes de fomento (ante la necesidad de organizar adecuadamente toda esta faceta de la intervención pública). A modo de ejemplo, la nueva Ley del Patrimonio Cultural de Andalucía (Ley 14/2007, de 26 de noviembre) contempla, en su Título XI, medidas mucho más específicas referidas al ámbito de la conservación del Patrimonio Cultural. Junto al clásico 1% cultural (art. 84 LPHA), impone medidas como la asignación de un 20% para la conservación de bienes, del total de los presupuestos de excavaciones arqueológicas y exposiciones (art. 85); la aplicabilidad de las subvenciones previstas para la rehabilitación de viviendas a las intervenciones de conservación y restauración (art. 88.1); el reconocimiento de las intervenciones de eliminación de la contaminación visual como inversión en BICs (art. 88.2) o la posibilidad de cesión de bienes a quienes asumen su restauración (art. 89).

(14) En cuanto afecta al estudio de los citados criterios metodológicos incorporados a la legislación vigente en España, permítase el reenvío a cuanto se publicó en SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, L. J. (2006). «Los criterios de intervención en el Patrimonio cultural inmueble en la legislación internacional, estatal y autonómica». *Patrimonio Cultural y Derecho*, nº 10, pp. 137-176.

(15) Pueden apuntarse aquí casos de cierta repercusión pública, como las intervenciones derivadas de la ampliación de Museo del Prado (en sus efectos sobre el Monasterio de S. Jerónimo el Real) o la remodelación del valenciano barrio de El Cabanyal, entre otros muchos.

(16) En un sentido crítico en relación con la reforma operada sobre el art. 38 de la Ley del Patrimonio Cultural Valenciano, permítase el reenvío a cuanto se analizó en SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, L. J. (2014). «El derecho de los ciudadanos a una adecuada conservación del Patrimonio cultural» en D. Sánchez-Mesa Martínez y J. J. López-Guadalupe Muñoz, *Diálogos de Arte*. Granada: Universidad de Granada, pp. 778 y ss.

(17) Piénsese, por ejemplo, en relación con la posibilidad de rentabilizar a través de un retorno de imagen (vía publicitaria) las colaboraciones financieras provenientes de entidades privadas, en los efectos limitadores de la prohibición generalizada de colocación de rótulos y cartelería en los bienes protegidos y sus entornos (la entidad que financia la restauración de un BIC no puede verse compensada con un mejor aprovechamiento de la imagen publicitaria).

(18) Dichas referencias son casi exclusivas del sector específico de la regulación en materia de Museos. Pueden aportarse como ejemplos los contenidos en la Orden del Ministerio de Cultura 174/2009, de 29 de enero, por la que se regula la visita pública a los museos de titularidad estatal adscritos y gestionados por el Ministerio de Cultura y por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música; o, en el caso andaluz, la Ley de Museos de Andalucía (Ley 8/2007, de 5 de octubre), que establece, entre los principios que rigen su actividad de fomento y colaboración, el que se recoge textualmente a conti-

nuación: «[...] la Administración de la Junta de Andalucía fomentará la participación ciudadana en el ámbito de las instituciones museísticas, especialmente a través de asociaciones o entidades sin ánimo de lucro que tengan por objeto la promoción de los museos o el desarrollo de actividades de voluntariado cultural en los mismos» (art. 7.3).

(19) En términos generales, el voluntariado experimenta su florecimiento en nuestro país tras la caída del Franquismo, especialmente durante la década de los ochenta, consolidándose a mediados de los noventa, reflejo de lo cual será la aprobación de la primera Ley estatal sobre el voluntariado en 1996 [(vid. DA MILANO, C. (2008). «Volunteering in Spain» en K. Gibbs & M. Sani (ed.), *Volunteering in Museums and Cultural Heritage: An European Overview*, Research Report by the European project Volunteers for Cultural Heritage (VoCH), October 2008, Section 7: Volunteering for Cultural Heritage: Perspectives from other European countries, p. 100 (version digital accessible en el sitio web oficial del proyecto VoCH: http://www.amitie.it/voch/7_VoCH_Volunteering_Europe.pdf)].

(20) Ello constituye un dato necesariamente ligado al importante impulso dado por parte de las Universidades españolas al fomento del voluntariado y de la acción solidaria. De hecho, aproximadamente el 89% de las Universidades españolas desarrollan acciones y proyectos ligados a valores solidarios y de cooperación al desarrollo (vid. DA MILANO, C., «Volunteering in Spain», ob. cit., p. 101). Para un estudio más detallado de la acción de las Universidades en el plano de la cooperación al desarrollo puede consultarse BENEITONE, P., HÖVIK, S., MOLENAERS, N., OBRECHT, A. & RENARD, R. (2003). *University development co-operation. Models of good practice*. Bilbao: University of Deusto, y, dentro de la misma, el estudio referido al caso español desarrollado por BENEITONE, «Spanish Universities and Development Co-operation», en las pp. 141-156. También es de interés la consulta de ARIAS, S. y SIMON, A. (2005). *Las estructuras solidarias de las universidades españolas: organización y funcionamiento*. Madrid: Fundación Telefónica-Universidad Autónoma de Madrid (UAM).

(21) Así lo revela el análisis estadístico realizado por el grupo de investigación *European Values Studies* y recogido en GÓMEZ VÍLCHEZ, S. (2008). «El voluntariado cultural». *Mediamusea*, nº 2 <http://mediamusea.files.wordpress.com/2008/02/voluntariado-cultural.pdf>, p. 19. Por cuanto se refiere concretamente al sector de la población joven, una estudio realizado por el CIS en 2003 (titulado «Sondeo sobre la juventud española»), reveló que, de entre los jóvenes que formaban parte de una asociación u organización de voluntariado, un 8,7 % pertenecían a una de carácter o finalidad cultural, porcentaje que se incrementaba hasta un 11,9% entre aquellos jóvenes que, en el pasado, habían participado en asociaciones u organizaciones de dicha naturaleza. Los datos apenas referidos pueden consultarse en el documento *Diagnóstico del Voluntariado en España*, generado en el seno del Plan Estatal de Voluntariado 2005-2009 y accesible en el sitio web del antiguo Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales: <http://www.mtas.es/SGAS/ServiciosSocDep/ONGyVoluntar/Voluntariado/DIAGNOSTICO.pdf> (p. 25)

En el citado documento, también se pone de relieve que, si bien es cierto que resulta frecuente que las entidades trabajen varias áreas de actividad simultáneamente, «las distintas investigaciones consultadas coinciden en que, sobre todas ellas, la de Acción Social es la más desarrollada en España. Le siguen salud y asistencia sanitaria, cooperación y desarrollo, y educación y cultura. En este sentido, España es uno de los países europeos donde la atención social está más desarrollada vía ONG, mientras que las tareas educativas se realizan en mayor medida que las sanitarias o sociales en el conjunto de Europa» (*Ibidem*, p. 19).

(22) En el ámbito de la cooperación internacional (donde Latinoamérica ha constituido tradicionalmente el área geográfica preferente de la intervención español), destaca el dato de que aproximadamente un 10% de las acciones de cooperación emprendidas se dirijan hacia el fomento y conservación del Patrimonio cultural (vid. al respecto, BENEITONE, P., «Spanish Universities and Development Co-operation», ob. cit., p. 143; ALONSO, J. A. (1999). *Estrategia para la Cooperación*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores).

(23) «La cultura es un derecho de todos; que es una prestación esencial y que constituye un bien del que participan los ciudadanos, no sólo como meros receptores, sino también y principalmente como sujetos activos plenamente inmersos en el proceso de creación, conservación, enriquecimiento y difusión del acervo cultural. [...] Por todo ello, se considera necesario propiciar nuevas vías que permitan la participación de los ciudadanos en actividades que mejoren la accesibilidad al conocimiento y disfrute de los bienes culturales, finalidad a la que responde esta Orden al establecer el régimen del voluntariado cultural, basado en los principios de una prestación altruista, solidaria, gratuita y libre, que se canaliza por medio de asociaciones civiles sin ánimo de lucro.»

(24) «Art. 8. Los voluntarios deberán tener garantizados los siguientes derechos: a) A recibir, tanto inicial como permanentemente, la información, orientación y apoyo para el ejercicio de las funciones que se les asignen. b) A recibir los medios materiales y el apoyo económico necesarios para llevar a cabo la actividad. c) A disponer de una identificación acreditativa de su condición de voluntarios. d) A ser tratados sin discriminación. e) A ser reembolsados por los gastos realizados en el desempeño de su actividad de voluntariado. f) A realizar su actividad en las debidas condiciones de seguridad e higiene en función de la naturaleza y características específicas de aquélla. g) A participar en el desarrollo, diseño y evaluación de los programas en que se inserten. h) A que no le sean asignadas tareas ajenas a los fines y naturaleza del programa de voluntariado en que se encuadren. i) A ser asegurados contra los riesgos de accidente y enfermedad derivados directamente del ejercicio de la actividad voluntaria, con las características y por los capitales asegurados que correspondan según la actividad y la normativa vigente. j) A obtener el respeto y reconocimiento debido por el valor cultural y social de su contribución. k) Todos aquellos derechos que se deriven del presente Decreto y del resto del ordenamiento jurídico».

(25) «Art. 9. Corresponden al voluntario los siguientes deberes: a) Adecuar su actuación a los principios de disciplina, solidaridad y diligencia, colaborando con los entes públicos o privados y el resto de voluntarios para mayor eficiencia de los programas que se apliquen. b) Rechazar cualquier contraprestación económica por las actividades desempeñadas. c) Cumplir los compromisos adquiridos con respecto al programa de actuación, siguiendo las instrucciones adecuadas a los fines que se impartan en el desarrollo de las actividades encomendadas. d) Mantener la confidencialidad de la información recibida en el desarrollo de su actividad, guardando secreto análogo al secreto profesional. e) Observar las medidas de seguridad e higiene que sean de debido cumplimiento. f) Respetar los bienes o cosas sobre los que se dirige su actividad. g) Participar en las labores formativas adecuadas y previstas de modo concreto para las actividades y funciones confiadas, así como las que con carácter permanente se precisen para los servicios que presten. h) Exhibir y utilizar debidamente la acreditación de voluntario cultural».

(26) Esto se hace hoy día aún más evidente, especialmente a la luz de los dictados de los Estatutos de Autonomía que han sido objeto de reciente reforma. En buena parte de los mismos se ha incorporado la proclamación de principios rectores y verdaderos derechos referidos a la participación activa, individual

y asociativa, en la vida cultural (en relación con su análisis, permítase el reenvío a SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, L. J. (2008). «Derechos, principios y objetivos relacionados con la cultura y el patrimonio cultural» en F. Balaguer Callejón, L. I. Ortega Álvarez, G. Cámara Villar y J. A. Montilla Martos, *Reformas estatutarias y declaraciones de derechos*. Sevilla: IAAP, pp. 387-418.

(27) Guasti resalta en estas asociaciones el valor añadido que suponen en términos cívicos y desinterés altruista, en cuanto formas de «mecenazgo anónimo» (vid. GUASTI, F. (1989). «Il ruolo degli enti privati nella tutela dei beni culturali ed ambientali. Aspetti giuridici». *Rivista del Notariato*, I, p. 518). Una experiencia semejante es desempeñada en España a través de asociaciones como *Hispania Nostra*, centrada en tareas de cooperación en labores de documentación y apoyo a la investigación y a la actividad de catalogación (bajo su auspicio, entre otras acciones, se lleva a cabo la publicación de la *Revista Patrimonio Cultural y Derecho*, sin duda la revista nacional especializada más destacada en el panorama doctrinal referido a este sector).

(28) Vid. GAZZERI, N. (1998). «A proposito del d. lg. 112/1998: e il volontariato organizzato?». *Aedon*, nº 1. Reveladora en este sentido es la actividad institucional que se atribuye a la Asociación Hispania Nostra en la letra d) del art. 2 de sus estatutos, consistente en el «Fomentar la mayor incorporación del Patrimonio Cultural a la vida de los ciudadanos, para que estos participen en su defensa y disfrute y se extienda su respeto, aprecio y conocimiento, haciendo partícipes de este empeño a las nuevas generaciones y procurando que esté presente en los programas de enseñanza».

(29) Vid. SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, L. J., «El derecho de los ciudadanos a una adecuada conservación del Patrimonio cultural», ob. cit., pp. 783 y ss.

(30) Se trata ésta de una asociación muy activa, actualmente volcada en la búsqueda de una salida satisfactoria a la preservación de una de las más tradicionales manifestaciones de patrimonio industrial de la ciudad de Zaragoza (el caso de Arvely) entre otras muchas causas. En el desarrollo de su actividad, esta asociación no ha dejado de recurrir a los cauces jurídicos habilitados (interposición de recursos administrativos y contenciosos) para denunciar las eventuales ilegalidades cometidas sobre el Patrimonio cultural aragonés, así como para propiciar una mayor sensibilidad, tanto en entidades privadas como en las propias Administraciones, hacia la percepción que la ciudadanía tiene de los valores del Patrimonio cultural de su localidad. Puede visitarse el blog de dicha asociación en el sitio <http://apudepa.blogia.com/>, donde se da detallada difusión a sus concretas actuaciones y un seguimiento cotidiano de los casos que la ocupan.

(31) Tal es el caso de la Plataforma «Salvem el Botanic» que se constituyera en Valencia ante las intervenciones urbanísticas proyectadas sobre el entorno del citado Jardín, o la propia Plataforma «Salvem Arvely» en Zaragoza.

(32) Esta institución constituye la única organización internacional no gubernamental que tiene como cometido promover la teoría, la metodología y la tecnología aplicada a la conservación, protección, realce y apreciación de los monumentos, los conjuntos y los sitios. El ICOMOS es el principal órgano consultivo de la UNESCO en relación a los asuntos concernientes a la conservación y protección de los monumentos y sitios. Dentro de su estructura, junto a una Asamblea General, figuran un total de 107 Comités Nacionales y 21 Comités Científicos Internacionales de expertos en cuestiones de Patrimonio Cultural. Se constituyó en 1965, en Varsovia (Polonia), un año después de la adopción de la célebre Carta de Venecia, asignándosele la función de controlar la aplicación de la Carta en los diversos países participantes.

(33) Junto a la Citada Carta de Venecia de 1964, el ICOMOS ha producido gran cantidad de documentos técnicos que han ejercido una notable influencia en las normas y prácticas internas de los Estados miembros. Para una consulta de los principales textos aprobados en su seno, puede consultarse MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. y SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, L. J. (2009). *La restauración de bienes culturales en los textos normativos*. Granada: Comares.

(34) ONG Fundada en 1946 con sede en París, donde se encuentran el Secretariado y el UNESCO-ICOM Museum Information Centre. Se trata de una organización asociada a la UNESCO, para la cual desempeña funciones consultivas para el Consejo Económico y Social de la ONU y desarrolla gran parte de los programas de la UNESCO para museos.

(35) Algunos apuntes más desarrollados sobre el papel de las fundaciones en este sector puede recabarse en el análisis desarrollado en SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, L. J. (2007). «Il ruolo dei soggetti privati nel quadro degli interventi pubblici riguardanti la conservazione ed il restauro dei beni culturali: il caso delle fondazioni bancarie» en C. Mignone, G. Pericu y F. A. Roversi Monaco (2007). *Le esternalizzazioni: Atti del XVI Convegno degli amministratori Italo-Spagnoli: Genova 25-27 maggio 2006*. Bolonia: Bolonia University Press, pp. 411-430.

EL AUDIOVISUAL Y LOS DERECHOS CULTURALES

Manuel Jesús Rozados Oliva

AUTOR/AUTHOR:

Manuel Jesús Rozados Oliva

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Profesor Titular de Derecho Administrativo. Universidad de Cádiz

TÍTULO/TITLE:

El audiovisual y los derechos culturales

Audio-visuals and Cultural Rights

CORREO-E/E-MAIL:

manuel.rozados@uca.es

RESUMEN/ABSTRACT:

El autor presenta un completo recorrido por la normativa que rige los medios audiovisuales en nuestro país. Para ello, tiene en cuenta la doble vertiente, cultural y económica, intrínseca a la televisión como medio de comunicación y analiza los derechos del público, de la pluralidad de los medios, de transparencia y la normativa que rige la publicidad en pantalla.

The author presents a complex summary of the regulations governing the audio-visual media in our country. In order to do this, he takes into account the two aspects, cultural and economic, intrinsic to the television as a communication medium, and analyses the public's rights, the plurality of the media, transparency and the regulations governing on-screen advertising.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Medios audiovisuales; derecho cultural; público; ética profesional; publicidad.

Audio-visual media; cultural law; public; professional ethics; advertising.

I. Los medios audiovisuales y su doble naturaleza cultural y económica

El desarrollo de las tecnologías de la comunicación y la información en las dos últimas décadas ha sido vertiginoso. Hace poco más de veinte años la telefonía era un artículo de lujo y de Internet se hablaba como un avance informático de futuro. La expresión «redes sociales» sólo se utilizaba en el contexto científico, generalmente de la sociología o la antropología. Los envíos postales eran, junto a la telefonía fija, los principales medios de comunicación a distancia entre las personas. Y así multitud de ejemplos que ahora pueden parecer mucho más remotos en el tiempo de lo que realmente son. Ahora, sin embargo, vivimos en el mundo 2.0, 3.0 y seguramente pronto en el 10.0. Las viejas cartas pasaron a la historia y, en gran parte del planeta, la comunicación entre los seres humanos utiliza modernos soportes tecnológicos, tanto en la forma de transmisión como en el medio de la misma. Cualquier hecho puede ser conocido casi en tiempo real por más de medio mundo. Todo es más rápido, más inmediato y, además, en mayor cantidad, sin que tengamos apenas espacio ni tiempo para procesar la ingente información que discurre por nuestro ciber mundo.

Ahora bien, este planteamiento es fácilmente asumible en un país desarrollado, pero ¿es extensible a todo el planeta? ¿Podemos afirmar que un mensaje en una red social alertaría a más de la mitad de la población mundial? ¿Cuál es el medio de comunicación real para el mundo? Las respuestas a estas preguntas se encuentran en los recientes estudios elaborados por la UIT (Unión Internacional de Telecomunicaciones). Según un Informe hecho público por este organismo el 24 de noviembre de 2014, a finales de este año se prevé que un 44% de los hogares de todo el mundo tendrán acceso a Internet (lo que supone un incremento de un 4% respecto a la cifra del año anterior), calculándose que aproximadamente 3.000 millones de personas se encuentran en línea y, sin embargo, 4.500 millones todavía no utiliza Internet. En los países desarrollados, el 78% de los hogares disponen actualmente de un acceso a Internet, en comparación con 31% en los países en desarrollo. Por otro lado, según los datos publicados por el mismo organismo con motivo del Día Internacional de la Televisión, tan sólo tres días antes del anterior informe, el 21 de noviembre de 2014, a finales de 2012 había unos 1400 millones de hogares con al menos un aparato de TV, alcanzando en términos porcentuales al 98% en los países desarrollados y al 72% en los países en desarrollo. En nuestro país, según el Informe DLittle elaborado para UTECA (Unión de Televisiones Comerciales en Abierto) en el año 2013, la televisión se encuentra presente en el 99,4% de los hogares (por encima por tanto de la media mundial en los países desarrollados), siendo el consumo medio por persona y día de 272 minutos (frente a los 223 minutos por persona y día que se consumían en 2007, según el mismo informe).

Todos estos datos corroboran una realidad indiscutible: que el medio audiovisual sigue siendo aún el primer vehículo de transmisión de la información en el mundo. Desde hace décadas, en nuestro país desde el lejano 1956 en que comenzaron sus emisiones, la televisión constituye el principal medio por el que la sociedad obtiene información y a través del que consume en gran medida su entretenimiento. De ahí que sirva, también, como el más desta-

cado en la transmisión y difusión de la cultura, en su más amplio sentido o, siguiendo al contenido de este término, expresado en la Declaración de Friburgo sobre los Derechos Culturales, «los valores, las convicciones, los idiomas, los saberes y las artes, las tradiciones, instituciones y modos de vida por medio de los cuales una persona o grupo expresa su humanidad y los significados que da a su existencia y a su desarrollo». El valor de la televisión como plataforma para el ejercicio de la libertad de expresión, opinión e información, para el conocimiento y difusión de identidades, lenguas, costumbres, pensamientos, para poner a disposición del gran público las artes, para contribuir a la educación y formación de la sociedad y, en definitiva, como instrumento para alcanzar los objetivos que se expresan a lo largo de la Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales son tan evidentes que no requieren mayor exposición.

En este contexto, se trata de ver cómo los derechos culturales en general, y en particular la libertad de información y comunicación, vienen a condicionar la acción de los poderes públicos en el medio audiovisual, tanto en el desarrollo de políticas de protección como en la propia conformación del marco jurídico regulador. Para ello, es necesario tener presente que nos encontramos, en el medio audiovisual, con una doble naturaleza del mismo (como destaca el Informe del Parlamento Europeo sobre protección de la diversidad cultural de 2003): por un lado, su dimensión cultural, máxima representación de las libertades de expresión, opinión e información; y, de otro, su dimensión económica. La televisión (y el medio audiovisual en general) representa un sector económico importante. Sólo en nuestro país, el Informe DLittle para UTECA fija en más de 5.500 millones € de volumen directo lo que genera el sector de la televisión, cifra que asciende a 10.300 millones € si contamos con la actividad indirecta económica que produce. Se trata, pues, de una industria que interesa mantener y proteger pues, como destaca el documento sobre Cultura y Medios Audiovisuales de la Comisión Europea (junio de 2013), «los sectores cultural y creativo de Europa contribuyen al crecimiento económico, el empleo, la innovación y la cohesión social», cifrando que los mismos representan en torno al 4 5% del PIB europeo y dan empleo a cerca del 3 8% de la población activa de la UE (8 5 millones de personas).

Esta doble vertiente, cultural y económica, representa los dos ejes que deben ser necesariamente tenidos en cuenta en el desarrollo de las políticas referentes a este sector. Aunque el tema del curso en el que se inserta esta ponencia nos lleve a centrar la atención en la primera de ellas, no debemos perder de vista que el tratamiento de los derechos culturales tiene también una dimensión económica, y que la industria cultural, y dentro de ella el sector audiovisual, constituye un ámbito del espacio económico comunitaria que interesa mantener y proteger no sólo por su importancia en la transmisión cultural, sino también por su aportación al conjunto de la economía europea.

II. Los derechos culturales en la regulación del audiovisual

La primera norma de rango legal que en nuestro ordenamiento jurídico dedicó su atención al medio audiovisual fue la Ley 4/1980, de 10 de enero, del Estatuto de la Radio y la Televisión (ERTV). Recordemos que, en el momento de su aprobación, la televisión se limitaba a dos canales con difusión en todo el territorio español, de los que uno de ellos presentaba problemas de recepción en una buena parte del país. En esta norma, que viene a constituir el punto de partida del régimen jurídico del audiovisual en nuestro Derecho, se dispone en su art. 4 que la actividad de los medios de comunicación social del Estado debía inspirarse en los siguientes principios: a) la objetividad, veracidad e imparcialidad de las informaciones; b) la separación entre informaciones y opiniones, la identificación de quienes sustentan estas últimas y su libre expresión, con los límites del art. 20 de la Constitución Española (CE); c) el respeto al pluralismo político, religioso, social, cultural y lingüístico; d) el respeto al honor, la fama, la vida privada de las personas y cuantos derechos y libertades reconoce la Constitución; e) la protección de la juventud y la infancia; f) el respeto de los valores de igualdad recogidos en el art. 14 de la Constitución.

Estos principios, que en gran medida vienen a reiterar y a desarrollar los ya recogidos como tales o como derechos y libertades en el texto constitucional (el pluralismo, las libertades de la comunicación, etc.), se acompañan de la definición de la función de servicio público de la televisión (art. 5 ERTV), integrada por una serie de deberes que se imponen al entonces prestador público (RTVE) de los que, entre otros, podrían destacarse: la producción de una programación diversa, que atienda las necesidades sociales y culturales de todos los ciudadanos y que garantice el acceso de los mismos a la información, la cultura, la educación y el entretenimiento de calidad; la promoción activa del pluralismo, con respeto a las minorías; el impulso de la diversidad cultural y lingüística; el favorecimiento de la educación, la difusión intelectual y artística y de los conocimientos cívicos, económicos, sociales, científicos y técnicos, y su desarrollo por medios audiovisuales; el fomento de la producción audiovisual española y europea; etc.

Ya desde el primer momento, como puede verse, la cultura, la libertad de expresión, la identidad, la educación, el conocimiento, la información, la dignidad, la no discriminación, y así con todos y cada uno de los que identificamos como derechos culturales, se articulan en el marco de la regulación del audiovisual, unas veces como principios, otras como objetivos o como derechos y libertades. En cualquier caso, queda sentado que la televisión constituye, pues, un instrumento al servicio del desarrollo de la sociedad, en su más amplio sentido. Desde entonces hasta la actualidad la evolución de la normativa española en materia audiovisual ha sido compleja y atribulada. Un número ingente de normas se fueron sucediendo, componiendo una regulación dispersa y caótica, a la que se pone afortunadamente fin con la aprobación de la vigente Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de Comunicación Audiovisual, en la que, por primera vez, se aborda en un texto legal único el régimen básico del medio audiovisual en nuestro Derecho.

Junto a los avances tecnológicos, el factor más determinante en la codificación en un solo texto de las normas básicas en materia de televisión en nuestro país ha sido, sin duda, la obligada adaptación de la normativa comunitaria. Esta, que en materia audiovisual tiene su primera expresión en la Directiva 89/552/CEE, del Consejo, de 2 de octubre de 1989, conocida como Directiva de Televisión sin Fronteras (adaptada a nuestro Derecho por vía de la Ley 25/1994, de 12 de julio), sufre una importante reforma por medio de la aprobación de la Directiva 2007/65/CE, del Parlamento y del Consejo, de 11 de diciembre de 2007, de Servicios de Comunicación Audiovisual, que desemboca en la codificación final del Derecho comunitario en la materia por medio de la Directiva 2010/13/UE, del Parlamento y del Consejo, de 10 de marzo de 2010.

El Derecho comunitario, desde su inicio, se ha dirigido en la misma línea del legislador nacional en cuanto a la doble visión de la televisión como fenómeno cultural y económico. Como expresa el considerando 5º de la Directiva 2010/13/UE, los servicios de comunicación audiovisual «son tanto servicios culturales como servicios económicos», a los que se les atribuye «una importancia cada vez mayor para las sociedades y la democracia –sobre todo por garantizar la libertad de la información, la diversidad de opinión y el pluralismo de los medios de comunicación–, así como para la educación y la cultura», lo que «justifica que se les apliquen normas específicas». Recuerda la Directiva, en su considerando siguiente (6º) que el artículo 167 del Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea obliga a la Unión a tener en cuenta los aspectos culturales en su actuación, con el objetivo de respetar y fomentar la diversidad de sus culturas.

Como consecuencia de todo ello, el cumplimiento de los objetivos establecidos en el marco comunitario, y las propias características del espacio audiovisual como medio de comunicación, exigen un tratamiento normativo específico que se dirija a procurar la garantía de los principios y valores en juego cuya exposición antecede.

1. Los derechos del público

La LGCA introdujo en nuestro ordenamiento jurídico, como elemento novedoso en la regulación del audiovisual, el establecimiento de un catálogo de derechos del público, a los que dedica una importante atención, toda vez que se sitúan, sistemáticamente, en el comienzo del texto legal. Como se expresa en la Exposición de Motivos, el legislador coloca en primer lugar (tras los artículos introductorios en los que se fijan los objetivos, definiciones y ámbito de aplicación) el reconocimiento de derechos del público, de modo que el Capítulo I del Título II «está consagrado íntegramente a la garantía de los derechos de los ciudadanos a recibir comunicación audiovisual en condiciones de pluralismo cultural y lingüístico –lo que implica la protección de las obras audiovisuales europeas y españolas en sus distintas lenguas–, así como a exigir ante las autoridades la adecuación de los contenidos al ordenamiento constitucional vigente».

De este modo, al menos desde el punto de vista sistemático, el legislador pretende dar especial relevancia a las cuestiones que tienen directa relación con la protección de la diversidad cultural y lingüística, uno de los ejes sobre los que gravita la intervención jurídico-administrativa en la actividad de televisión y, por tanto, con la protección de los espectadores como destinatarios finales de la actividad audiovisual, en la que no olvidemos se despliegan las libertades de opinión, expresión e información, objeto también de preocupación para el legislador. De ahí que sea de interés detenernos en cada uno de estos derechos, siguiendo el orden contenido en la ley reguladora.

1.1. El derecho a recibir una comunicación audiovisual plural

Del contenido del art. 4 LGCA hay que destacar especialmente su apartado 1º, por el que se expresa el derecho de todas las personas «a que la comunicación audiovisual se preste a través de una pluralidad de medios, tanto públicos, comerciales, como comunitarios, que reflejen el pluralismo ideológico, político y cultural de la sociedad». A esta afirmación, como deseo o principio informador, nada se le puede objetar. Ahora bien, aunque todos convenimos en que debe existir la mayor pluralidad posible de medios, y que debe favorecerse esta pluralidad, porque ello contribuye a la construcción de una verdadera opinión pública libre, no cabe duda que la materialización de este principio depende en gran medida de la realidad social y económica de cada momento. No podemos imponer a un medio de comunicación que siga una determinada línea ideológica, política o cultural. Recordemos que la libertad de expresión, opinión e información, en el ámbito de la comunicación, se traduce en el reconocimiento de la libertad editorial como eje fundamental del desarrollo de la misma. Entonces, ¿cómo garantizamos este principio? Pensemos en los operadores privados. Si no podemos exigirle una determinada línea editorial, porque atentaría contra su libertad de programación, ¿podemos exigir que se creen medios alineados con determinadas opciones ideológicas porque no existen en la oferta audiovisual? ¿Veríamos a un gobierno de izquierdas promoviendo la creación de canales de derechas porque no existen, o viceversa? Ciertamente es cuanto menos dudable. Por ello, el único ámbito en el que puede materializarse esta exigencia es en el de los prestadores públicos, siempre y cuando, claro está, quienes poseen el poder de control y tutela de los mismos fiscalice el cumplimiento de este objetivo, en el sentido de que reflejen el pluralismo existente en la sociedad, cuestión esta cuya ausencia suele ser el principal centro de crítica de las televisiones públicas.

Esta pluralidad no sólo se refiere a los medios, en este caso cadenas de televisión o grupos de comunicación audiovisual, según veamos distinguos o no entre la oferta de cada uno de ellos, sino que se extiende también a los contenidos. A estos efectos dispone el art. 4.1 LGCA: «todas las personas tienen el derecho a que la comunicación audiovisual se preste a través de una diversidad de fuentes y de contenidos y a la existencia de diferentes ámbitos de cobertura, acordes con la organización territorial del Estado. Esta prestación plural debe ase-

gurar una comunicación audiovisual cuya programación incluya distintos géneros y atienda a los diversos intereses de la sociedad, especialmente cuando se realice a través de prestadores de titularidad pública». Dos cuestiones diferentes se deducen de esta previsión legal: en primer término, la necesidad de que la oferta audiovisual sea plural en cuanto a ámbitos de cobertura, y que estos se correspondan con la organización territorial del Estado. Esto más que un principio a contemplar es una realidad ya consolidada antes de que la hiciera constar el legislador. Nuestro paisaje audiovisual, como gusta en llamar la doctrina francesa, se ha construido sobre la base de reproducir miméticamente la estructura del Estado, de modo que tenemos televisiones estatales, autonómicas y locales.

Distinto es lo que se plantea en materia de contenidos. Al igual que veíamos anteriormente en relación con la pluralidad de medios, resulta de extremada dificultad el aseguramiento de la pluralidad en la programación, toda vez que topamos de nuevo con la libertad editorial y la libertad de programación, como ejes fundamentales del ejercicio de la actividad televisiva. En todo caso, eso sí, la variedad en los contenidos podrá ser valorada en los procedimientos de otorgamiento de los títulos habilitantes correspondientes, en este caso como elemento a tener en cuenta con carácter positivo, sirviendo de motivación en la elección de los candidatos. De otro lado, y en el mismo sentido que ya se advierte al comienzo de la exposición de este derecho, el legislador es sensible a esta compleja materialización del derecho, de ahí que predique su cumplimiento de forma especial en el caso de los prestadores públicos, en los que, al menos en teoría, sí sería posible articular una oferta de contenidos verdaderamente plural.

Además, en la regulación de este derecho que se configura en la LGCA se incluyen otras cuestiones relativas a los contenidos de la programación, como la delimitación negativa por vía de prohibición de aquellos que inciten al odio o a la discriminación por razón de género o cualquier circunstancia personal o social, el respeto a la dignidad humana y a los valores constitucionales, la erradicación de conductas favorecedoras de situaciones de desigualdad de las mujeres, o el respeto al honor, la intimidad y la propia imagen de las personas, garantizando los derechos de rectificación y réplica. En este caso, el legislador no hace sino reproducir en el marco del derecho a la pluralidad lo que constituyen mandatos constitucionales ya de por sí exigibles. Junto a ello, se recogen otros aspectos que veremos a continuación, en materia de protección lingüística y de acontecimientos de interés general, además de la reiteración en asegurar la veracidad de las informaciones, lo que igualmente ya deriva del contenido del propio art. 20 CE.

1.2. El derecho a la diversidad cultural y lingüística

Se trata, sin duda, de un derecho que tiene directa conexión con el anterior, y que profundiza en algunos aspectos en los que, a diferencia de aquél, sí es posible materializar su contenido en cuestiones concretas que permitan alcanzar el objetivo de asegurar, en cierta medida, la diversidad cultural y lingüística.

a) Obligaciones de contenidos a emitir en abierto

Mientras las emisiones audiovisuales se limitaban a las que ofrecían los prestadores públicos, nada hacía pensar que fuera necesario establecer disposición alguna que se dirigiera a garantizar la gratuidad de la recepción de los canales por los ciudadanos. La aparición de la iniciativa privada en la oferta de canales de televisión produjo, con el tiempo, un cambio de perspectiva en torno a la posibilidad de exigir una contraprestación económica por el consumo de contenidos televisivos. No en vano, recordemos que, de las tres licencias de televisión que se concedieron al amparo de la Ley 10/1988, de Televisión Privada, una lo fue para poner en marcha un canal de pago o, siguiendo la terminología propia del medio, de acceso condicional. Esto significó un paso importante en la evolución del sector audiovisual en nuestro país pues, por primera vez, se introducía la exigencia de abonar una contraprestación económica para el disfrute de contenidos audiovisuales por ondas hertzianas (ya en aquellas fechas había proliferado otro fenómeno de gran extensión en algunas zonas del territorio nacional que tenía como característica la exigencia de una contraprestación económica: la televisión por cable).

El problema surge cuando la adquisición de derechos de emisión de determinados productos audiovisuales, principalmente acontecimientos deportivos, por su elevado coste, lleva a los operadores a plantear la exigencia del pago de una cantidad económica para su disfrute. Esto se desencadena con la compra de los derechos de emisión de la competición nacional de fútbol por determinados grupos empresariales, y la comercialización de los mismos mediante la restricción de acceso a las retransmisiones sólo a aquellos que suscribieran un contrato con el operador. A ello se suma la polémica en torno a la limitación de acceso a los recintos deportivos de otros medios de comunicación para informar sobre los acontecimientos, y a los que se pretendía exigir igualmente el desembolso de cantidades económicas para el desarrollo de su labor informativa.

La cuestión se zanja con la aprobación de la Ley 21/1997, de 3 de julio, de Emisiones y Retransmisiones de Competiciones y Acontecimientos Deportivos, cuyo objetivo no es otro que, de un lado, garantizar el acceso a los recintos deportivos a los medios de comunicación para el ejercicio de la libertad de información, que a su vez constituye un derecho de todos los ciudadanos, y de otro, proteger los intereses de los espectadores como consumidores garantizando la retransmisión en abierto y para todo el territorio nacional de aquellos acontecimientos de interés general seleccionados por medio de los mecanismos que se establecen en la propia ley. Para ello, además de establecerse unos criterios a utilizar en la determinación del interés general (como la emisión en cada jornada de un partido de la liga de fútbol que seleccionen los operadores en abierto), se crea un Catálogo de Competiciones o Acontecimientos Deportivos de Interés General, cuya elaboración se atribuye al Consejo para las Emisiones y Retransmisiones Deportivas, previa audiencia preceptiva de la Comisión Directiva del Consejo Superior de De-

portes. De este modo, todo evento deportivo calificado de interés general debía emitirse en abierto para todo el territorio nacional. Así ha venido funcionando hasta la entrada en vigor de la LGCA, aprobándose anualmente el Catálogo por el Consejo, en el que se incluía, por mandato legal, al menos un partido de fútbol de cada jornada de competición de liga o copa.

En la vigente LGCA, aunque es en el apartado 1 del art. 5 donde se reconoce el derecho de todas las personas «a que la comunicación audiovisual incluya una programación en abierto que refleje la diversidad cultural y lingüística de la ciudadanía», su materialización se produce en sede de regulación de la contratación en exclusiva de contenidos audiovisuales (arts. 19 y 20). En atención a ello, y siguiendo el esquema anterior a esta Ley, se establece que el derecho de emisión en exclusiva no puede limitar el acceso a la información de los ciudadanos, de tal modo que aquellos que sean titulares de derecho exclusivos de retransmisión deben permitir a los demás operadores la emisión de un breve resumen informativo en condiciones razonables, objetivas y no discriminatorias, debiendo emitirse sólo en los programas de información general. Para su efectividad, la ley impide que se exija por el titular del derecho en exclusiva contraprestación económica a quien pretende emitir el resumen informativo siempre que este se emita en diferido y con una duración inferior a tres minutos, excepto claro está los gastos necesarios para facilitar la elaboración del resumen.

Además, se mantiene la existencia de un Catálogo de Acontecimientos de Interés General, sólo que en esta ocasión se publica una lista de acontecimientos de entre la que deberán seleccionarse aquellos que estime el órgano competente que, tras una reciente reforma, se corresponde con la Secretaría de Estado de Comunicación, del Ministerio de Presidencia, quien deberá consultar previamente a la aprobación del Catálogo a los prestadores de servicios de comunicación audiovisual y a los organizadores de las competiciones deportivas. Esta lista no es cerrada, pudiendo ampliarse con otros acontecimientos mientras que los justifique motivadamente el órgano competente.

b) Cuotas de pantalla

Una de las medidas que el Derecho comunitario introdujo desde el comienzo, con la aprobación de la Directiva de Televisión sin Fronteras, se concretaba en la imposición de unas mínimas cuotas de emisión de obras europeas, con objeto de garantizar la supervivencia de esta industria en el ámbito comunitario. Aunque no se exprese con claridad, por la prudencia exigible a los textos normativos, lo cierto es que en el fondo de la cuestión la polémica se sitúa en impedir que la potencia de la oferta audiovisual extranjera (evidentemente la norteamericana) terminara por invadir la emisión de contenidos en las televisiones europeas y, con ello, no sólo provocando la paulatina desaparición de un sector económico, sino afectando a la protección de los valores, la identidad y la cultura europea. De ahí que se impongan a los operadores audiovisuales unos mínimos de emisión obras de origen europeo que contribuyan a asegurar la pervivencia del sector.

A estos efectos, se consideran obras europeas las obras originarias de los Estados miembros de la Unión Europea o del Convenio Europeo de Televisión Transfronteriza del Consejo de Europa, siempre que haya principio de reciprocidad en el reconocimiento de las obras audiovisuales, así como las coproducidas con terceros países siempre que se atienda también a dicho principio de reciprocidad.

Para ello se exige que sea realizada esencialmente con la participación de autores y trabajadores que residan en uno o varios Estados de la Unión Europea (o de los países miembros del Convenio Europeo de Televisión Transfronteriza del Consejo de Europa o de terceros estados, en ambos casos sujeto al principio de reciprocidad, como vimos), y cumplan alguna de las siguientes condiciones: que sean realizadas por uno o más productores de estos Estados; que la producción sea supervisada y efectivamente controlada por un productor de estos Estados; o que la contribución de estos productores sea mayoritaria.

La cuota de pantalla consiste, pues, en reservar de forma obligatoria parte de la programación para la emisión de contenidos de origen comunitario. En la actualidad, esta cuota asciende al 51% del tiempo de emisión anual de la programación (excluido el tiempo dedicado a informaciones, deportes, juegos, publicidad, teletexto y televenta), porcentaje del que a su vez habrá que dedicar al menos el 50% a la emisión de obras en cualquier lengua española y, en todo caso, al menos el 10% de productores independientes del prestador del servicio (de esta cifra, como mínimo un 50% a obras producidas en los últimos cinco años).

c) Fomento de la lengua propia

La existencia de una variedad lingüística en nuestro país es tenida en cuenta por la regulación del audiovisual, de suerte que, con carácter general, se faculta el establecimiento de reglas que permitan el fomento de las distintas lenguas. Conforme recoge el art. 5.1 párr. 2º LGCA, las Comunidades Autónomas con lengua propia podrán aprobar normas adicionales para los servicios de comunicación audiovisual de su ámbito competencial con el fin de promover la producción audiovisual en dicha lengua.

Las opciones tomadas en este sentido por la normativa autonómica son de lo más diversas. En algunas Comunidades Autónomas (caso de Galicia y Baleares), sus normas en materia audiovisual contemplan como objetivo la protección y el fomento de la cultura propia y, dentro de ella, también de las lenguas oficiales en dichos territorios, sin establecer condiciones concretas relativas a su uso.

En otras Comunidades, además de fijar como principio la protección y el fomento de la identidad y cultura propias, se opta por establecer algunas disposiciones dirigidas a garantizar el uso de la lengua cooficial junto con el castellano. Así, en Valencia, la Ley 1/2006, de 19 de

abril, del Sector Audiovisual de la Comunidad Valenciana, establece unas cuotas de pantalla de obras audiovisuales y cinematográficas valencianas, obligación que se cifra en el 20% del tiempo anual de emisión, que deberá dedicarse a estas obras (de este porcentaje, el 10% deben corresponder a productores independientes, y a su vez de esta última cifra al menos la mitad a obras que se hayan producido en los últimos cinco años). Diferente es el planteamiento de la normativa vasca, en la que se establece la obligación de reservar un porcentaje de licencias de servicios de comunicación audiovisual para la emisión de canales de televisión en euskera (art. 9 Decreto 231/2011, de 8 de noviembre, de Comunicación Audiovisual), configurando de este modo un modelo dual en el que conviven canales que ofrecen su programación en cada una de las lenguas oficiales en dicho territorio autonómico.

En el nivel más alto de protección y fomento de la lengua propia se encontraría la Ley 22/2005, de 29 de diciembre, de Comunicación Audiovisual de Cataluña, cuyo art. 86 establece la imposición a los prestadores públicos de utilizar normalmente la lengua catalana, mientras que sobre el uso de la lengua en los prestadores privados se remite a las obligaciones que deriven del cumplimiento de las normas en materia de política lingüística. Además, y al igual que ocurría en la normativa valenciana, se establecen unas cuotas de pantalla de al menos el 51% del tiempo reservado a obras europeas, que deberán referirse a obras cuya expresión originaria sea en cualquier lengua oficial de Cataluña, porcentaje del que al menos el 50% deben ser en catalán.

d) Obligaciones de financiación

En el sector audiovisual, el Derecho comunitario, y como consecuencia, el legislador español, ha establecido desde el primer momento un sistema de contribución al fomento de las producciones europeas que se cristaliza en una serie de deberes y obligaciones de financiación que recaen sobre los operadores audiovisuales. De este modo, los prestadores de servicios de comunicación audiovisual en nuestro país deben destinar un porcentaje de sus ingresos a la producción europea de películas cinematográficas, películas y series para televisión, documentales y películas y series de animación. Esta obligación queda exenta para los operadores de televisión local que no formen parte de una red nacional, algo lógico si nos atenemos a su volumen de facturación y a las dificultades financieras que plantean su propia viabilidad.

Para cumplir con esta obligación, los operadores pueden optar por diferentes opciones: por un lado, la participación directa en la producción, es decir, aportando cantidades que soporten la creación del producto audiovisual; por otro lado, es posible canalizar el cumplimiento de esta obligación a través de la adquisición de derechos de explotación de las producciones audiovisuales, lo que sin duda es más rentable para el operador audiovisual.

En relación con las cantidades que deben aportarse, en el caso de los prestadores privados, la cifra debe ascender al 5% de los ingresos de la cuenta de explotación de todos los canales

de televisión del operador, mientras que a los prestadores públicos se les exige una contribución del 6% (la norma no especifica sobre qué concepto, si bien debe entenderse que sobre los ingresos del operador público).

La cantidad objeto de contribución a la financiación de obras europeas que corresponde a cada operador se distribuye, a su vez, en función del tipo de producto audiovisual. Así, debe destinarse para películas cinematográficas de cualquier género al menos el 60% de la cantidad global en el caso de los prestadores privados, cifra que se incrementa al 75% para los prestadores públicos. Este límite mínimo se acompaña del establecimiento de un límite máximo para la producción de series, miniseries o películas para televisión (*tv movies*) que, en directa relación con el porcentaje anterior, asciende al 40% para los prestadores privados y al 25% para los prestadores públicos. Ahora bien, en este último caso se dispone a su vez un límite mínimo para la financiación de este tipo de producciones audiovisuales del 12,5%.

Las anteriores cantidades se refieren a la producción de obras audiovisuales europeas en general. Con objeto de fomentar la industria audiovisual española, se imponen asimismo unos porcentajes de financiación obligatoria de producción en lengua española que alcanza al 60% de la cantidad resultante en función de los ingresos, con independencia de que el prestador sea público o privado, debiendo destinarse de la cantidad final al menos el 50% para la financiación de obras de productores independientes.

En el caso de los canales temáticos o cuasi temáticos (aquellos cuya programación en más de un 70% viene compuesta por el mismo tipo de contenidos), la obligación de financiación puede dirigirse hacia la producción de obras audiovisuales del mismo tipo que los contenidos temáticos del canal.

El resultado de esta contribución obligatoria de los operadores de televisión a la financiación de obras europeas no puede calificarse sino de altamente positivo. Según datos de la Secretaría de Estado de Telecomunicaciones y para la Sociedad de la Información (SETSI) elaborado en 2011 sobre la actividad realizada en el ejercicio 2009, en dicho año se destinaron por el conjunto de operadores una cantidad aproximada de 110 millones € a este fin. De este documento hay que destacar igualmente el análisis de la inversión en el período 1999-2009. En estos 11 años, se han destinado por los operadores de televisión 1.376 millones € a la financiación de obras europeas, cifra superior incluso a la que resultaba como obligatoria en atención a los ingresos de los diferentes prestadores.

1.3. El derecho a una comunicación audiovisual transparente

Se reconoce el derecho de los ciudadanos a conocer la identidad del prestador de servicios audiovisuales, así como las empresas que forman parte de su grupo y su accionariado (art. 6.1 LGCA). De esta previsión legal, quizás sólo tenga sentido la exigencia de conocer la iden-

tividad del prestador, pues ello constituye un elemento básico para la protección de los derechos e intereses de los ciudadanos que puedan verse afectados por la actividad del operador audiovisual, como por ejemplo, la protección del honor y la intimidad o el ejercicio del derecho de rectificación ante la emisión de una información errónea. Sobre este último, recordemos que el art. 7 de la Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales destaca como uno de los elementos básicos de la libertad de información y comunicación «el derecho de responder y, en su caso, de obtener la rectificación de las informaciones erróneas acerca de las culturas...». Constituye, pues, un pilar esencial en la comunicación que el sujeto receptor pueda conocer con claridad quién es el emisor de la dicha comunicación. Ahora bien, más allá del conocimiento de la identidad del operador, lo que se advierte como imprescindible para la defensa de los derechos e intereses tutelables, en los términos que se exponen, no parece que debiera extenderse al conocimiento de otros aspectos, como las empresas vinculadas al grupo de comunicación o el accionariado del mismo, cuestiones que en nada afectan a la tutela que se persigue.

Quizás por ello el legislador considera que la identificación es suficiente cuando se dispone de un sitio web en el que conste el nombre del prestador del servicio, su dirección de establecimiento, el correo electrónico y otros medios para establecer una comunicación directa y rápida, así como el órgano regulador o supervisor competente.

En otro orden, y en relación con el deber de transparencia e información sobre la actividad de comunicación, es tradicional en nuestro ordenamiento el establecimiento de la obligación de los operadores de informar a los potenciales usuarios del contenido de la programación con suficiente antelación, de modo que el acceso al disfrute de la oferta de programación pueda ser debidamente seleccionada por el usuario, conociendo en cada momento qué programa tiene a su disposición. En la normativa vigente en la actualidad se consagra el derecho a conocer la programación televisiva con al menos 3 días de antelación (la normativa previa a la LGCA ampliaba el período a los 11 días anteriores). En el caso de la programación televisiva se obliga a los prestadores a dar a conocer la programación a través de una guía electrónica de programas, cuyo contenido gratuito básico debe estar disponible en Internet.

La imposición de esta obligación tiene directa relación con una práctica en el sector audiovisual que pretende evitarse: la contraprogramación. Por medio de esta, los canales de televisión en ocasiones alteraban su programación prevista con el objeto de ofertar un contenido audiovisual más atractivo que el del competidor cuando este se disponía a ofrecer algún programa llamado a obtener una buena audiencia, intentando con ello compensar la pérdida de espectadores. Con esta práctica, el usuario desconocía que el programa que pensaba visionar era sorpresivamente sustituido por otro, viéndose perjudicado con ello. Para evitar la misma, se impone la prohibición de alterar la programación prevista, que sólo podrá hacerse por sucesos ajenos a la voluntad del operador audiovisual o por acontecimientos sobrevenidos de interés informativo o de la programación en directo. Así, por ejemplo, la suspensión de una retransmisión por causas externas al prestador de servicios, o la imprevista noticia

de interés general cuya actualidad requiere de una atención informativa que obliga a suspender la programación habitual.

1.4. El derecho a la participación en el control de los contenidos audiovisuales

Se trata, sin duda, de un derecho que tiene, en su expresión normativa, mayor contenido en la titulación del precepto que lo desarrolla que lo que luego nos podemos encontrar en el contenido concreto del artículo en cuestión. Realmente, el papel del público en el control de los contenidos se limita a la facultad que reconoce el apartado 1º del art. 9 LGCA por medio de la cual «cualquier persona física o jurídica puede solicitar a la autoridad audiovisual competente el control de la adecuación de los contenidos audiovisuales con el ordenamiento vigente o los códigos de autorregulación». Por tanto, la participación en el control de los contenidos audiovisuales queda limitada al reconocimiento de la facultad de solicitar al órgano competente el adecuado control de los contenidos audiovisuales a las normas a las que se sujetan los mismos. Salvo esta previsión, este precepto, supuestamente dirigido a desarrollar el derecho a la participación en el control de los contenidos audiovisuales, centra su atención en regular determinados aspectos de las facultades de control que pueden ejercer los órganos de regulación, lo que, como expresaba al inicio, se aparta de la rotulación del mismo.

2. Otros aspectos del régimen del audiovisual relacionados con los derechos culturales

2.1. Reglas formales aplicables a la publicidad audiovisual

Las reglas formales que deben observarse para la emisión de publicidad audiovisual se agrupan, por un lado, en aquellas que se refieren a las condiciones de presentación en el conjunto de la programación y, por otro, al establecimiento de unos límites temporales por los que se imponen unos máximos de emisión de publicidad en sus diversas modalidades.

En lo que respecta a las condiciones de presentación, la normativa comunitaria, y como consecuencia, la normativa española que la adapta, parten del reconocimiento de los principios de identificación de la publicidad y de separación entre publicidad y programación. Para el legislador es importante que el espectador sepa en cada momento si lo que está viendo es publicidad o programación, de ahí la importancia de articular estos principios. Esta identificación de la publicidad es incluso recogida como un derecho del público en el art. 6.5 LGCA, en el que se establece la obligación de diferenciar con claridad las comunicaciones comerciales del resto de contenidos audiovisuales, de modo que no pueda producirse confusión en torno a la naturaleza del producto audiovisual. Para ello, y a falta de mayor desarrollo reglamentario, se impone la obligación de superponer permanentemente y de forma legible

una transparencia con la indicación «publicidad» en la emisión de publirreportajes, telepromociones y, en general, cualquier forma de publicidad distinta de los anuncios televisivos que por sus características pueda confundir al espectador.

Este principio de identificación puede quebrar con la utilización de la publicidad encubierta, que es aquella práctica publicitaria que se caracteriza por la concurrencia de un doble requisito: que tenga intencionadamente propósito publicitario, y que induzca a error al espectador sobre su naturaleza publicitaria. En coherencia con el principio informador, su uso está prohibido en el ámbito audiovisual, salvo que se trate de emplazamiento de producto (*product placement*), técnica que posee cierta similitud con la publicidad encubierta de la que se diferencia, principalmente, porque en el desarrollo del contenido audiovisual en el que se inserta se avisa previamente al espectador que se va a producir alguna presentación de un producto o servicio con fin publicitario (advertencia que se realiza mediante una señal acústica al reanudar la emisión del programa y manteniendo una figura con las letras «EP» en una esquina superior de la pantalla).

Con anterioridad al sistema vigente, la normativa exigía que las emisiones publicitarias se emitieran de forma agrupada, y preferentemente entre programas. Sin embargo, el dinamismo propio de la publicidad audiovisual, los avances tecnológicos y la búsqueda de nuevas formas de transmitir mensajes publicitarios complementarias a la convencional pausa, hacen que sea cada vez más difícil conciliar el sentido de esta obligación con la realidad a la que se dirige. Probablemente la escasa eficacia de este principio se encuentre en la base del legislador de prescindir del mismo en la vigente LGCA.

Ahora bien, ello no es obstáculo para que se establezca una especial atención a la inserción de publicidad en función del tipo de contenido audiovisual. En la actualidad, sólo se prohíbe la inserción de publicidad en servicios religiosos (antes esta prohibición se extendía a otros programas como informativos), mientras que se establecen unos límites a las interrupciones para algunos programas. Es el caso de las películas para televisión (*tv movies*, excluidas series, seriales y documentales), largometrajes, programas informativos y programas infantiles, en los que sólo es posible la interrupción para publicidad por períodos ininterrumpidos de 30 minutos.

Un supuesto especial lo constituye la retransmisión de acontecimientos deportivos. En ellos, el elevado coste de la retransmisión y/o de la adquisición de derechos de emisión en algunos casos precisa de la obtención de ingresos publicitarios que permitan cierta rentabilidad en la inversión, pues de lo contrario sería imposible su emisión. Esta circunstancia justifica en cierta medida un régimen especial, siendo su configuración normativa fruto de la incorporación de las prácticas habituales en el sector en los tiempos de ausencia de normativa al respecto. En los acontecimientos deportivos sólo se permite la interrupción por mensajes de publicidad aislados (es decir, la pausa publicitaria convencional) cuando el mismo está detenido en su desarrollo, lo que es coherente con el principio de respeto a las pausas naturales

de los programas, admitiéndose no obstante mensajes publicitarios siempre que permitan seguir el desarrollo del acontecimiento.

En este último caso, se establecen una serie de reglas en función del reparto de la pantalla entre el mensaje publicitario y el evento. Así, se admite la utilización de transparencias, sobreimpresiones o publicidad virtual, pudiendo insertarse libremente siempre que su tamaño no ocupe más de una quinta parte de la pantalla. Por otro lado, la utilización de la pantalla compartida o técnica similar permite la desconexión del audio de la narración del acontecimiento siempre que se mantenga una ventana de al menos el 60 por 100 de la superficie de la pantalla, pudiendo reducirse esta pantalla con el evento hasta un 40 por 100 si se conserva el audio de la narración, todo ello con el requisito de que la parte de la pantalla que conserve la retransmisión quede ausente de publicidad.

En otro orden, uno de los aspectos más controvertidos de la regulación del audiovisual se encuentra en la disposición de un régimen de intervención sobre la publicidad. La polémica se centra, principalmente, en el establecimiento de un límite a la cantidad de publicidad que puede emitirse por cada operador. De una parte, los prestadores de servicios (los canales de televisión) entienden que debe ser cada uno el que decida qué cantidad de publicidad emite, pues el propio mercado se encargaría de controlar que el volumen final no excede de lo que admite el espectador. A su juicio, el primer interesado en que el espectador no huya de la visión de sus contenidos es el operador, de ahí que esa autolimitación ya es suficiente, y debe quedar cubierta por el ejercicio de la libertad de programación, como derivación de la libertad de empresa en esta actividad económica. De otro lado, y desde la perspectiva del consumidor-espectador, se sostiene que la saturación publicitaria afecta a la calidad de la programación y, por tanto, al disfrute de la misma, además de perjudicar a los autores de las obras cuyo visionado es eludido por el espectador al interrumpirse cada cierto tiempo para la emisión de un bloque o cualquier otra forma publicitaria.

En cuanto a los límites cuantitativos, la normativa española difiere en este punto en parte de la comunitaria, lo que ha provocado ya algún pronunciamiento en contra del Tribunal Superior de Justicia de la Unión Europea, por entender que nuestra legislación excede de los límites que permite la comunitaria y, por tanto, vulnera lo establecido en la misma. Aunque esta condena del tribunal europeo se refería a una normativa anterior a la LGCA, la que se encuentra vigente en la actualidad posee algunos caracteres similares a los que fueron objeto de la condena citada, lo que augura un nuevo pronunciamiento condenatorio sobre nuestro país.

Un máximo de 12 minutos por hora de reloj, entendida esta como las horas naturales del día, para la emisión de mensajes publicitarios y de televenta, excluyendo de este cómputo el tiempo destinado al patrocinio y al emplazamiento de producto. En cuanto al patrocinio, se permite que el mismo tenga una duración máxima de 10 segundos, y en el caso de concurrir varios patrocinadores, de 30 segundos y, además de otros requisitos, que se emita inmediatamente antes o después de la emisión. Con todo, y volviendo al límite de 12 minutos por

hora, el legislador español ha introducido dos conceptos, a los que da un tratamiento específico y excluye en principio del límite general: la autopromoción, que la norma comunitaria excluye de todo cómputo y la norma española limita a un máximo de 5 minutos por hora de reloj; y, el más controvertido, la telepromoción, técnica que el legislador europeo no trata de modo específico y a la que en nuestro ordenamiento se le impone un límite de tres minutos por hora (hasta un máximo de 36 minutos diarios).

2.2. Recepción de emisiones extranjeras

La protección y el fomento de la diversidad cultural no pueden quedar sujetos a la estanqueidad de los límites político-territoriales. Las zonas limítrofes entre países poseen en muchas ocasiones estrechos lazos de identidad, forjados a lo largo de la Historia, que no pueden ser obviados por la regulación del audiovisual. Impedir la recepción de señales de televisión por el mero hecho de que provienen de otro país no tendría ningún sentido, salvo la obvia excepción de que interfirieran en la normal recepción de los canales de televisión nacionales y del obligado cumplimiento de las normas de atribución de frecuencias de la Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT).

Aunque esta circunstancia se plantea en el marco de las relaciones de vecindad, lo cierto es que, en coherencia con los objetivos que presiden la construcción europea, la posibilidad de que las emisiones de televisión puedan ser vistas en más de un país contribuye, sin lugar a dudas, al fomento de la diversidad cultural y lingüística a nivel europeo. De todo ello es consciente el legislador comunitario y, en su adaptación, la normativa española, al garantizar la libertad de recepción en territorio español de los servicios audiovisuales cuyos titulares estén establecidos en otros países de la Unión Europea siempre que no interfieran técnicamente las emisiones de los prestadores españoles (art. 38 LGCA). Es más, se establece la obligación, en el ámbito del Convenio Europeo de Televisión Transfronteriza, de posibilitar la emisión y recepción de programas difundidos mediante ondas hertzianas garantizando para ello una adecuada planificación del espectro radioeléctrico en las zonas transfronterizas.

Esta libertad de recepción puede limitarse cuando los servicios audiovisuales televisivos que provengan de otro Estado comunitario infrinjan la legislación española en materia de protección de menores o contengan incitaciones al odio por razón de raza, sexo, religión o nacionalidad, siempre que hubieran incurrido en estas conductas al menos dos veces en los doce meses anteriores.

EXPERIENCIAS



DE LA CATA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

Francisco Vázquez García

AUTOR/AUTHOR:

Francisco Vázquez García

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Catedrático de Filosofía de la Universidad de Cádiz

TÍTULO/TITLE:

De la cata como una de las bellas artes

The tasting as one of the fine arts

CORREO-E/E-MAIL:

francisco.vazquez@uca.es

RESUMEN/ABSTRACT:

En este artículo se desarrolla una reflexión, a la vez sociológica y estética sobre la experiencia de «Catas con arte». En primer lugar, se trata de comprender esta experiencia en el contexto de una historia social de la cata. En segundo lugar, se pretende captar en qué sentido este nuevo estilo de cata, introduce en su campo una «revolución simbólica». Para ello se analizan los mecanismos de creación de ideas y de contaminación de saberes que intervienen en esta experiencia.

This paper develops a reflection, both sociological and aesthetic, about the experience of «Tasting with art». First of all, this experience is understood in the context of a social history of the tasting. Secondly, it is intended to capture in what sense this new style of tasting, enter a «symbolic revolution» in his field. Finally, we discuss the mechanisms of creation of ideas and pollution of knowledge involved in this experience.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Cata; gastronomía; estética; experiencia artística; subjetividad.

Tasting; gastronomy; artistic experience; aesthetics; subjectivity.

Por una historia social de la cata

La iniciativa de «Catas con arte» supone sin duda una alteración radical en la práctica de la cata. Antes de analizar los patrones estéticos que convierten a la creación de José Berasaluce y de sus colaboradores, en lo que se bautizará como «cata no figurativa», conviene delimitar el contexto histórico en el que emerge la «cata» en general, como una suerte de ritual colectivo característico de la tardo-modernidad. El surgimiento histórico de esta práctica acompaña a los procesos de modernización cultural que analizó Max Weber (1). En este decurso del mundo occidental, el consumo y la preparación de alimentos se separaron del ámbito de las necesidades biológicas, constituyéndose como una esfera de cultivo autónomo, donde los usos del beber y del comer operaban como un fin en sí mismos, un universo de experimentación independiente de su mera función de supervivencia. De este modo, la configuración del arte gastronómico y del arte erótico, en Occidente, ha seguido derroteros paralelos y estrictamente coetáneos. El primero implica la emancipación de las prácticas alimentarias respecto a las necesidades fisiológicas inmediatas; el segundo hace lo mismo pero respecto a las conductas reproductivas de la especie humana (2). Se conformó así un universo gastronómico que, como sucedía en otros campos artísticos, se iba modelando a través de la competencia simbólica entre sus agentes: grandes *chefs*, restaurantes, bodegas, circuitos de comercialización, críticos y degustadores profesionales, medios de comunicación, publicaciones especializadas, etc. (3).

La cata, no obstante, situada a la vez en la vertiente comercial y en la lúdico-pedagógica, sólo pudo cobrar cuerpo, como ritual de masas, cuando el consumo de los manjares y de los caldos más exquisitos dejó de ser el monopolio de la aristocracia y de la alta burguesía. La cata convencional, maridando vinos y alimentos, exige una cierta democratización del gusto. Se trata por una parte de un uso comercial, de estricto *marketing*, destinado a hacer valer las virtudes de un nuevo producto en el mercado, sometiénolo entonces al juicio de los degustadores profesionales (*gourmets*, *sumilleres*, *enólogos*, etc.) (4).

Por otro lado, la cata se despliega como un ejercicio pedagógico que pretende ensanchar la clientela, produciendo en cierto modo, a su propio consumidor. Se trata en efecto, de inculcar en los individuos, mediante el método de «divertir enseñando», las competencias que le permitan maximizar el disfrute de los productos culinarios. La gestación histórica de un público para la cata se emplaza en las últimas décadas del siglo XX. Sólo tras la era de desarrollo y crecimiento económico que siguió a la Segunda Guerra Mundial (lo que en Francia se denominó *les trente années glorieuses*), cuajó en Occidente una nueva clase media caracterizada por sus disposiciones hedonistas, higiénicas y anti-jerárquicas, aferrada a las exigencias del placer, de la expresividad y de la vida sana (5). El estilo de vida de esta nueva pequeña burguesía contrastaba con los usos de la vieja clase media, perfilada por el rigorismo ascético, la cultura del ahorro y del sacrificio, recelosa ante refinamientos gastronómicos que percibía como signos de la decadencia y perversión moral propios del aristócrata o del «gran burgués».

La clase media emergente en el mundo occidental desde la década de los sesenta se definía, sin embargo, por una suerte de imperativo hedonista, y se reclutaba principalmente en las profesiones dedicadas a la gestión de bienes y servicios simbólicos: artistas, profesionales de la publicidad, el diseño, los medios de comunicación, las nuevas tecnologías, las relaciones públicas, los servicios financieros, la atención psicológica y los recursos humanos. En estas fracciones profesionales, la estetización de la vida cotidiana se convirtió en una obligación social y al mismo tiempo en un signo de distinción.

En España, la aparición de este público a gran escala, puede datarse a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, a la sombra del crecimiento económico y del mejoramiento del nivel de vida de las clases medias durante ese periodo, y en paralelo a la expansión de la industria cultural y del ocio, es decir, del sector servicios en general. Suscribirse a revistas de quesos o vinos, adentrarse en los arcanos del arte del sumiller, participar en cursos especializados de alta gastronomía o de corte del jamón, y, obviamente, asistir al ritual de la cata, se convirtió, para el mencionado sector de las clases medias, en un uso habitual. Se trataba así de suplir, de forma acelerada y recurriendo a la enseñanza docta y al discurso, lo que las clases acomodadas siempre habían adquirido de modo tácito y silencioso, como si incorporaran una «segunda naturaleza», en el medio familiar. Esta voluntad de refinamiento à *grande vitesse* se intensificó en los grupos más afectados por una rápida movilidad social ascendente; es lo que los sociólogos identifican en España con la era del nuevo individualismo, del *yuppy* y de la «cultura del pelotazo» (6).

Una revolución copernicana

En el escenario referido, donde la cata ha llegado a convertirse en una ceremonia social de amplio alcance, un verdadero *happening*, el invento de José Berasaluce y compañía (7), introdujo hace apenas dos años un trastrocamiento fundamental. Transitamos ahora de la sociología a la estética (8).

El canon de la cata convencional pone en contacto dos secuencias claramente diferenciadas. Se tiene por un lado el plantel de los alimentos y/o bebidas que de forma sucesiva van siendo degustados por el respetable. En segundo lugar, se emplazan los discursos que los distintos especialistas (enólogos, sumilleres, cocineros, bodegueros, críticos gastronómicos, etc.) emiten acerca de esos productos. Todo gira alrededor de éstos, de modo que la magia del ritual se concentra en el problema del maridaje; en el arte de maridar productos y en el arte correlativo de maridar sabores. El resto de las circunstancias, desde las características del escenario donde tiene lugar el acto, hasta la disposición estética de los alimentos, el exorno del local o el atuendo de los que sirven los manjares, orbitan en torno a éstos y a su correcta y refinada consumición. Al finalizar el proceso –nos referimos a la cata destinada a los legos, no a los expertos, el usuario habrá superado el tránsito iniciático y podrá por fin franquear,

en mayor o menos medida según el caso, el acceso al círculo de los entendidos. Se supone por tanto que la cata se encuadra en un proceso escalonado, de aprendizaje y ascenso que permite pasar de la ignorancia al conocimiento.

Catas con Arte, sin embargo obedece a una racionalidad en todo diferente. El centro del universo ya no lo ocupan las viandas y su degustación. Si en la cata convencional podía distinguirse claramente entre la representación (los discursos de los especialistas) y lo representado (los alimentos y su correcta administración), en el dispositivo creado por Berasaluce y su equipo, esto ya no es posible.

En efecto. Los productos gastronómicos ya no son el referente y fundamento de lo que se dice y de lo que se hace; constituyen una serie de signos, de representaciones, que coexisten y se combinan con otras de índole diferente. Se ha roto el canon, la jerarquía. Pensemos, por ejemplo, en la cata de «Sexo y Chocolate», celebrada en Barbate el 25 de mayo de 2013. Las secuencias constituidas por el cóctel de bebidas de «La Galería» (elixir de amor, mojito, *cosmopolitan* y cava del consorcio) y por los chocolates de «Tres Martínez» (*strudel* de canela con trufa, bombón de guindilla, lingote de chocolate con fruta de la pasión y semiesfera con frambuesa), se entrecruzan con la que compone el especialista en historia cultural del erotismo y la sexualidad (afrodisíacos y arte erótica en el mundo antiguo, pecados de lujuria en Santo Tomás, sodomía, cultura erótica en la España de nuestros bisabuelos, campaña médica contra el vicio solitario), y esta a su vez se entremezcla con los comentarios de la gastrónoma chocolatera o con las enseñanzas del enólogo en relación con lo que se está saboreando. A esto se suma la serie constituida por las piezas musicales que interpreta el violinista (*Volver*, *Ojos Verdes*, etc.) Y todo no finaliza aquí. Son decisivos también los entornos en los que se despliega el ceremonial (en este caso la Lonja Antigua de Barbate, en pared con el Atlántico, cuyos muros parecen traer el eco del trasiego del pescado y el runrún de su subasta).

La lógica de las «Catas con arte» se revela por tanto como una estrategia de descentramiento. Ya no hay centro, ya no hay diferencia entre lo superior y lo subordinado. Estamos ante una revolución simbólica en el arte de degustar (9). El desfile de las viandas es tan periférico como la música, los discursos gastronómicos, los enclaves arquitectónicos o las narraciones culturales de los distintos expertos. Sólo queda el movimiento errático de las distintas series que se entrecruzan y chocan recíprocamente para producir dos tipos de efectos de superficie, dos modalidades de acontecimientos (10): un problema (polo objetivo) y una constelación pasional (polo subjetivo). Paradójicamente, como testimonian muchas de las personas que han acudido a esta cata innovadora, el producto propiamente gastronómico o enológico no sólo no pierde significación, sino que sus propiedades quedan realzadas, peraltadas gracias precisamente a esa maniobra de descentramiento. Lo culinario se libera de los estrictamente técnico o gastronómico para recibir una multitud de connotaciones culturales diversas (auditivas, conceptuales, imaginarias, afectivas).

La cata convencional, destinada a enunciar en el discurso las propiedades armónicas de los manjares y su ajuste a nuestras maneras de saborear, se inscribe en una estética de lo bello, de la adecuación, señalada por Kant, entre las formas de nuestra sensibilidad y las categorías de nuestro entendimiento, una adecuación por «libre juego» y no por reducción de la imagen al concepto (11). Sin embargo, la ausencia de centro, de referente representable, emparenta a las catas de Berasaluce con una estética de lo sublime (12). En este caso se apunta a conformar una idea que sobrepasa lo que podemos figurar mediante los sentidos, que va más allá de los límites de lo representable (como sucede en la visión de una tormenta espectacular o en la contemplación de un abismo cuyo fondo no llegamos a vislumbrar) (13).

Crear «ideas» y contaminar saberes

«Catas con arte» es a la práctica colectiva de la degustación lo que el arte de vanguardia supone respecto al arte figurativo. Decía Ortega en *La deshumanización del arte*, que la pintura abstracta no representa cosas, entidades; crea ideas (14). En «Catas con arte» no se pretende reflejar las virtudes de un producto gastronómico ni instruir acerca de su consumo, aunque esa recepción también es factible. Se apunta en cambio a diseñar un problema, una idea, un espacio para «con-sentir», esto es, para sentir juntos, a la vez con la emoción y con la reflexión.

Esa idea puede ser el resultado del choque y de la fusión de opuestos. Es el caso de Oriente y Occidente en «Tokyo-Kaleta» o en «Sayonara Baby»; de Antigüedad y Modernidad en «Mojama Gades Chillout»; de Naturaleza y Cultura en «El Milagro del Atún» o de Europa y América en «Sabores Ultramarinos». Pero puede ser también el efecto de vecindades inquietantes y fascinantes, donde parecen diluirse los límites entre lo humano y lo no humano («Algas y Monstruos Marinos»), lo vivo y lo muerto («La Noche de los Vampiros»), lo sagrado y lo profano («Pasión Barroca», «Cuaresma»), lo luminoso o racional y lo tenebroso o pasional («El Quicio de la Mancebía», «Puñaladas Traperas», «Alfileres de Colores», «Sexo y Chocolate»), lo noble y lo villano («El Crepúsculo de los Dioses», «Los Amantes de la Reina», «Quesos, Vinos, Pícaros y Picos»). Puede tratarse incluso de dilemas altamente especulativos, como el de la verdad y la mentira («El Arte de Mentir») o el del origen cósmico de la vida («Ropa Vieja Cósmica»). ¿Habría algún día una cata metafísica, una cata sobre el ser y el no ser?

Por otra parte, si en la cata convencional se trataba de iniciar al neófito en los misterios del saber gastronómico y enológico, en esa variante no figurativa y atonal que es «Catas con arte», el resultado es muy distinto. Ya no se trata de «instruir deleitando» sino de confundir, en el sentido de entremezclar y hacer dudosas las fronteras y los géneros preestablecidos, los límites que permiten a la cultura organizar nuestra experiencia.

En este sentido hay que contemplar el concepto de contaminación, que va más allá del maridaje convencional, pero también de la fusión hoy tan de moda. El maridaje alude a una tenta-

tiva, por vanguardista y experimental que sea, de conciliar dos sustancias distintas, combinándolas en un mismo producto. La fusión implica la disolución de las diferencias que singularizan a los elementos, remitiendo así a una realidad indiferenciada, de límites irreconocibles. Pero la contaminación, como nos enseñó la antropóloga Mary Douglas en *Purity and danger* (15), implica desafiar las fronteras de dos instancias heterogéneas, sin borrarlas por completo, mostrando en cambio el peligro y el poder involucrados en ese desafío (16), el tabú transgredido, la mancha y la impureza. No hay ni conciliación ni desaparición de las diferencias.

Pues bien, un elemento que en primer lugar salta a la vista en la escenografía de «Catas con arte», es su capacidad para transgredir las fronteras entre las disciplinas y las especialidades. No se trata ni de fusionarlas ni de armonizarlas, sino de asumir el riesgo de aceptar la mancha, la impureza en el interior de saberes, académicos o no, que se creen inmaculados: la biología marina manchada de arqueología romana; la exótica vampirología asaltando el recinto universitario de los estudios culturales; la gastronomía chocolatera ensuciando el gabinete de la filosofía pura; los sones antiguos de la copla contaminados por la modernidad del cine; la tauromaquia tiñendo de rojo y negro los lienzos del pintor. Lo mismo sucede con los contenidos, trátase de *haikus* japoneses y de cuplés gaditanos; de textos de Tomás de Aquino y de cine pornográfico; de divas y prostitutas; de devociones cofrades y golpes de sensualidad; de reinas y de piratas. Más que una incitación a la interdisciplinariedad, que mantiene a cada uno en su sitio pero tiende puentes, lo que se promete es la aventura (en una cata con arte nunca se tiene certidumbre plena sobre lo que va a suceder) de *desdisciplinarse*: asumir el riesgo de manchar y de dejarse manchar por lo que hacen otros, encontrándonos finalmente en el problema que nos hace pensar y sentir juntos. Tiene así, la «Cata con arte», un lado socrático, pues en vez de suministrarnos determinados conocimientos y competencias bien codificadas, nos enseña a dudar de lo supuestamente bien conocido, rompiendo tabúes y asumiendo el riesgo de jugar con materias híbridas e impuras.

De la idea a la constelación de pasiones

Pero esa contaminación de saberes a la que acompaña el entrecruzamiento de los sabores, no sólo apunta al polo objetivo, esto es, al problema concreto planteado en cada cata. No sólo se trata de crear ideas, de pensar (o sea, de cuestionar lo sabido); también se producen constelaciones emocionales, esto es, modos de experimentarnos como sujetos. Gracias al pacto narrativo que cada cata va gestando mediante el cruce de distintas series de signos (musicales, narrativos, técnicos, gastronómicos, arquitectónicos), el espectador, siempre a salvo en su lugar, puede experimentar todo un cóctel de emociones fuertes. Por seguir con el modelo semiótico utilizado hasta ahora, puede decirse que si la producción de ideas conforma el núcleo semántico de la «cata con arte», la producción de conglomerados pasionales alude a su dimensión pragmática o performativa, como dicen los lingüistas.

Esa experiencia no es uniforme. Los que hemos participado en alguna sesión de «Catas con arte» podemos testimoniar el *crescendo* de intensidades y descargas de adrenalina que va invadiendo a los participantes, hasta alcanzar ciertos momentos de efervescencia colectiva (17), como en esos rituales totémicos australianos descritos por Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa* (18). Por otro lado, del mismo modo que sucede en el río de Heráclito, uno no se baña dos veces en la misma cata. Hay una dimensión de singularidad irrepetible; no hay dos catas iguales, aunque el guión persevere, aunque se reitere, que no es nunca el caso, el menú degustado.

El entrechocarse de contenidos simbólicos contrarios, de yuxtaposiciones inverosímiles y de saberes aparentemente inconmensurables, provoca en el participante un espectro muy variado de pasiones opuestas: la carcajada y el estremecimiento de terror; la nostalgia y el coraje; el temblor del erotismo y el de lo sagrado; la melancolía y la exaltación; la repugnancia y el deleite; la sorpresa por verse transportado a mundos históricos o étnicos dispares y el asombro al descubrir la extrañeza de lo que creía acostumbrado y familiar, mostrado ahora desde un ángulo insólito, gracias al efecto de contaminación. Este conglomerado emocional se genera a través de una programación de ingredientes sinestésicos, apelando a la mezcotanza de la reflexión y de los cinco sentidos.

En nuestra cultura, como es sabido, la utopía hace referencia a un espacio irreal pero armónico; poblado de avenidas rectas, de manzanas bien delimitadas y de colectivos fraternos, donde cada cosa está en su sitio. Pero desde la Biblioteca de Babel imaginada por Borges, sabemos que existe también un espacio distinto del cotidiano pero no por ello irreal. Se trata de lugares donde los emplazamientos efectivos que pueden encontrarse dentro de la cultura están representados, objetados e invertidos. Es lo que Michel Foucault bautizó con el nombre de «heterotopías» (19). A semejante dinastía de espacios dislocados, sin centro, sin un protagonista y donde todas las divisiones tradicionales aparecen contaminadas, pertenece la «Cata con arte». Esta es sin duda el vivo retrato de una sociedad descreída ante el mito del progreso pero que sigue empeñada en la posibilidad de pensar de otro modo nuestro mundo y nuestras experiencias.

NOTAS

(1) WEBER, M. (1984). «Teoría de los estadios y direcciones del rechazo religioso del mundo» en M. Weber, *Ensayos sobre sociología de la religión I*. Madrid: Taurus, pp. 527-562.

(2) WEBER, M. (1984). «Teoría de los estadios y direcciones del rechazo religioso del mundo», pp. 546-552

(3) FLANDRIN, J. L. y MONTANARI, M. (2004): *Historia de la alimentación*. Madrid: Ediciones Trea y FERNÁNDEZ ARMESTO, F. (2002). *Near a thousand tables. A history of food*. London: Free Press; KORSMEYER, C. (ed.) (2005). *The taste culture reader. Experiencing food and drink*. Oxford: Berg Pub.

- (4) SMITH, M. M. (2007). *Sensing the past: Seeing, smearing, smelling, tasting and touching in history*. Berkeley: University of California Press, pp. 75-92.
- (5) BOURDIEU, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, pp. 358-376; FEATHERSTONE, M. (1991). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 86-94.
- (6) BÉJAR, H. (1993). *La cultura del yo. Pasiones colectivas y afectos propios en la teoría social*. Madrid: Alianza Universidad, pp. 220-227 y VÁZQUEZ GARCÍA, F. (2005). *Tras la autoestima. Variaciones sobre el yo expresivo en la modernidad tardía*. San Sebastián: Gakoa Ed.
- (7) «Catas con arte», <http://www.catasconarte.net/> [consulta realizada el 16 de abril de 2014] y MARTÍNEZ, I. (2013): «Catas con arte cumple un año maridando cultura y manjares», *Andalucía Información*, <http://andaluciainformacion.es/cadiz/290383/catas-con-arte-cumple-un-ano-maridando-cultura-y-manjares/> [consulta realizada el 14 de abril de 2014]
- (8) La estética filosófica se ha concentrado tradicionalmente en la reflexión sobre los productos artísticos vinculados a los sentidos más intelectuales, como la vista (artes plásticas) y el oído (literatura, música). El gusto y el olfato han sido tradicionalmente considerados por los filósofos, como sentidos menores, innobles, más groseros, apegados a lo puramente material. El idealismo constituye así una suerte de ideología inherente al filósofo profesional. A contrapelo de esta tradición se sitúa la tentativa de Carolyn Korsmeyer, para construir una estética del sentido gustativo. Véase la obra fundamental de KORSMEYER, C. (1999). *Making sense of taste: food and philosophy*. Ithaca: Cornell U. P.
- (9) Sobre el concepto de revolución simbólica, BOURDIEU, P. (2013). *Manet. Une révolution symbolique*. Paris: Raisons d'Agir, Seuil, pp. 13-15.
- (10) DELEUZE, G. (1970). *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral Editores, pp. 13-22.
- (11) KANT, I. (1876). *Crítica del juicio seguida de las Observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Librerías de Francisco Irujo, Antonio Novo, p. 167.
- (12) KANT, I. (1876). *Crítica del juicio seguida de las Observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, pp. 76-96.
- (13) KANT, I. (1876). *Crítica del juicio seguida de las Observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 98.
- (14) ORTEGA Y GASSET, J. (1925). *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela en Obras Completas*, T. III. Madrid: Taurus, 2012, p. 868.
- (15) DOUGLAS, M. (1979). *Purity and danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*. London: Routledge and Kegan P., pp. 7-28.
- (16) DOUGLAS, M. (1979). *Purity and danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*, p. 94-113.
- (17) COLLINS, R. (2004). *Interaction ritual chains*. Princeton and Oxford: Princeton U. P., pp. 107-111.
- (18) DURKHEIM, E. (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, pp. 202-206.
- (19) FOUCAULT, M. (2009). *Le corps utopique. Les hétérotopies*. Paris, Nouvelles Éditions Lignes, pp. 21-61.

APROXIMACIÓN A UNA METODOLOGÍA DE EVALUACIÓN DE CALIDAD EN CENTROS DE INTERPRETACIÓN

Virginia Luque Gallegos

AUTORA/AUTHOR:

Virginia Luque Gallegos

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Gestora Cultural e Historiadora

TÍTULO/TITLE:

Aproximación a una metodología de evaluación de calidad en centros de interpretación

Moving towards a quality assessment methodology in centres of interpretation

CORREO-E/E-MAIL:

viluguita@yahoo.es

RESUMEN/ABSTRACT:

Este artículo propone el acercamiento a una metodología de evaluación de calidad aplicada a Centros de Interpretación. Tras introducirnos en la problemática que caracteriza a este tipo de equipamientos culturales y esbozar los rasgos de cuatro modelos evaluativos, nos aproximaremos al modelo TQM (Total Quality Management). Un paradigma que servirá de referencia para ampliar a diez los criterios de valoración como la accesibilidad, diseño de instalaciones, comunicación, acogida al visitante, impacto socioeconómico e identidad local, financiación o los medios interpretativos. Para ello, ofrecemos una serie de fichas evaluativas con cada uno de los criterios a ponderar, cuyos resultados pueden ser trasladados e interpretados gráficamente.

Herramientas que pueden asegurarnos con mayor precisión qué deficiencias, posibilidades, riesgos y fortalezas presentan estos equipamientos culturales como aspiración a determinar mecanismos de mejora que nos permitan reflexionar sobre su sostenibilidad y continuidad.

This article proposes an approach to a quality assessment methodology applied to interpretation centers. After familiarizing ourselves to the problems that characterize this type of cultural facilities and outlining the features of four evaluative models, we align most closely with TQM, Total Quality Management.

A paradigm that will serve as a reference to expand to a list of ten criteria for evaluation, such as accessibility, installation design, communication, hosting visitors, socioeconomic impact and local identity, financing or interpretive media. For this we offer a number of assessments of each criterion for deliberation, whose results will be translated and interpreted graphically. Tools that can ensure more precisely what weaknesses, opportunities, risks and strengths cultural facilities encounter as we aspire to determine mechanisms for improvement that allow us to reflect on their sustainability and continuity.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Centros de Interpretación; análisis de equipamientos culturales; metodología de evaluación de calidad; criterios de valoración; ponderación.

Interpretation centers, cultural quality assessment, evaluation method, weighting endpoints.

1. Los equipamientos culturales. Centros de interpretación

Los equipamientos culturales son un conjunto de edificios que disponen de los medios técnicos y de los instrumentos imprescindibles para ofrecer al usuario actividades culturales. Constan de una infraestructura para desarrollar las diferentes expresiones y prácticas culturales, pero también tienen una función no menos importante de interacción social. No existe unanimidad a la hora de escoger una denominación para los mismos, de manera que, en ocasiones, también suelen conocerse como infraestructuras o incluso espacios culturales.

Tampoco abunda precisamente bibliografía sobre una estandarización de equipamientos ya que este fenómeno responde evidentemente a modelos legislativos y de gestión de políticas públicas de cada territorio, lo que dificulta una reflexión global y de fondo.

La toma de decisiones en las políticas culturales requiere pues de un análisis-diagnóstico de la realidad, así como de una amplia capacidad prospectiva de previsión.

Aunque proliferan estudios en distintos ámbitos geográficos, se han efectuado de manera sectorial informes sobre actividades artísticas (música, danza, teatro) y algunos equipamientos (bibliotecas, teatros, museos, salas de exposiciones).

Será, pues, la propia legislación específica en materia de archivos, museos, patrimonio y otros ámbitos la que aporte una definición concreta, inspirada en las normativas de instituciones nacionales e internacionales.

El papel de los observatorios culturales ha sido crucial en la obtención de información del territorio a través de indicadores, estadísticas y encuestas, si bien, desde hace unos veinte años en España comenzaron a sistematizarse y localizarse los datos en cartografías culturales.

Así el Mapa Cultural de Galicia (1991) (1) analizaba por vez primera la cultura desde un punto de vista estructural. Cuatro años después el Ministerio de Cultura plasmó en el MIOR (Mapa de Infraestructuras, Operadores y Recursos Culturales) la realidad nacional como herramienta posterior de planificación (2).

A una escala municipal, Sabadell fue la primera localidad de la península en disponer de un mapa cultural, diseñado con el fin de reflexionar sobre el conocimiento, la pertinencia y el futuro de las políticas territoriales. A Sabadell le seguirían Sevilla, Santa Fe de Bogotá en Colombia y Chile, que también comenzaban a abordar estas tipologías de análisis. Durante la primera década de este siglo, Almería, Vizcaya, Cádiz y Tetuán (3) intentaron cartografiar sus recursos culturales, igual que la región canadiense del Quebec (4). México, a través de su programa nacional de cultura, utilizaría esta herramienta, facilitando información sistematizada y confiable de su oferta e infraestructuras (5).

En el año 2003, ya en nuestro país, la Fundación Kaleidos editó otro mapa denominado *Equipamientos municipales de proximidad. Estudio de situación* (6) coincidiendo con la edición de la *Guía de estándares de los equipamientos culturales en España* (7) de la Federación Estatal de Municipios y Provincias.

No será hasta el año 2009 cuando la Fundación Autor edite el *Atlas de infraestructuras culturales de España* (8), aportando datos y estadísticas sobre los espacios y las instalaciones vinculadas al entorno cultural. Dicha publicación define infraestructura cultural como una estructura física o virtual a la que se le confiere una serie de dotaciones básicas (agua, luz, *software*) para usos que se concreten.

Tomando como referencia las obras citadas y, más especialmente, la *Guía de estándares de los equipamientos culturales en España*, los Centros de Interpretación se consideran «Equipamientos destinados a promocionar y difundir un territorio concreto a partir de un discurso interpretativo específico que lo singulariza. Una lectura basada en los elementos autóctonos que conforman el patrimonio cultural y lo natural de la zona» (9).

En este sentido, los centros de interpretación suelen confundirse con los centros de recepción de visitantes o con los museos que el ICOM define como instituciones especializadas de carácter permanente, abiertas al público, que, con criterios científicos, reúnen, adquieren, conservan y estudian bienes, culturales o naturales, con fines de protección, investigación. Por tanto, para Izquierdo, Tresserras y Matamala los centros de interpretación (10) son equipamientos que mayormente suelen carecer de fondos originales o bienes culturales y naturales muebles y no tienen como finalidad su conservación ni investigación sino la presentación al visitante de los recursos y la singularidad del patrimonio de un lugar.

Hernández considera que buscan explicar la definición de un lugar a las personas que lo visitan entendiéndose la interpretación como proceso de comunicación entre el patrimonio y el público con un mensaje muy claro: transmitir el significado y el valor del patrimonio natural y cultural (11).

Sus objetivos se orientan al descubrimiento, la interacción y la exploración de un parque natural, una ciudad histórica, una actividad tradicional, un yacimiento arqueológico o un hecho histórico a partir de la construcción de un discurso museográfico.

Algunos centros de interpretación pueden también relacionarse con los ecomuseos que según el ICOM son instituciones que gestionan, estudian y valoran –con finalidades científicas, educativas y, en general, culturales– el patrimonio general de una comunidad específica, incluido el ambiente natural y cultural del medio. Sin embargo, conviene especificar que estos equipamientos suponen un vehículo para el desarrollo desde la implicación ciudadana.

Henri Riviere (12) y Hugues de Varine acuñaron el término de ecomuseo en el año 1971 entendiéndolo como centro museístico orientado sobre la identidad de un territorio desde la participación de sus habitantes y creado con el fin del crecimiento del bienestar y del desarrollo local.

Para Mauricio Maggi, padre de los ecomuseos en Europa, estos equipamientos deben basarse en un pacto con el que una comunidad se hace cargo de un territorio. Un acuerdo transparente de responsabilidad que no comporta necesariamente vínculos de ley pero sin compromisos a largo plazo y una visión de futuro del territorio. En ese sentido, son las instituciones locales las que deben sostenerse en la participación de los ciudadanos.

Como sabemos el término de interpretación del patrimonio se introdujo en España en el último tercio del siglo XX; procediendo de los Estados Unidos a raíz de estudios que cobraron cierta relevancia. Tiene sus orígenes en el mundo anglosajón bajo el contexto de los Parques Nacionales de EE.UU. Enos A. Mills (1870-1922), guía de las Rocky Mountains, definió por primera vez la profesión de guía intérprete en su libro *The adventure of nature* (1920).

La complejidad del patrimonio en el territorio implica la posibilidad de ser mostrado y difundido, en su propio contexto ya sea un paisaje urbano, rural o natural o reforzando su intangibilidad en otros lugares determinados. Surge así la interpretación del patrimonio entendida como el arte de revelar *in situ* el significado del legado natural, cultural o histórico, al público que visita dichos lugares en su tiempo de ocio (13).

Va ligada a la difusión, *marketing*, didáctica y al turismo cultural en cuanto considera que el público visitante de museos, conjuntos históricos, zonas arqueológicas y otros espacios culturales reclama el conocimiento y comprensión del lugar, de modo ameno, atractivo y riguroso, obteniendo una experiencia inolvidable y de calidad.

El término llegó a España en el último tercio del siglo XX tomando como referencia la experiencia de gestión de los Parques Naturales Estados Unidos y la obra de Freeman Tilden, *Interpreting Our Heritage* (14), un referente deontológico tanto de la disciplina como de la profesión.

Ya la Carta Internacional del Turismo Cultural emitida por el ICOMOS (UNESCO) y la OMT instaba en 1999 a comunicar el significado del patrimonio tanto a visitantes y residentes optimizando el disfrute y la máxima calidad de los contenidos para facilitar su comprensión: «Los programas de interpretación deberían presentar (...) significados de manera relevante y accesible para la comunidad anfitriona y para el visitante, usando métodos apropiados, atractivos y actuales en materia de educación, medios informativos, tecnología y desarrollo personal, proporcionando información histórica, cultural, además de información sobre el entorno físico».

Según el Borrador de la Carta Ename para la Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural (2007) la interpretación se refiere a todas las actividades potenciales realizadas para incrementar la concienciación pública y propiciar un mayor conocimiento del sitio de patrimonio cultural. En este sentido se incluyen las publicaciones impresas y electrónicas, las conferencias, las instalaciones sobre el sitio, los programas educativos, las actividades comunitarias, así como la investigación, los programas de formación y los sistemas y métodos de evaluación permanente del proceso de interpretación en sí mismo.

Se ha venido diciendo que la noción del término «centro de interpretación» puede considerarse relativamente reciente, estando muy condicionada por la incidencia en el territorio de diferentes administraciones públicas que iban impulsando en las últimas dos décadas, nuevos espacios culturales orientados a usos inconcretos.

La ausencia de arquetipos motivó la adopción de paradigmas referenciales de otros países del entorno y en ocasiones sin estudiar las particularidades, características y necesidades de comarcas o municipios.

Así pues en nuestro país y a diferencia del contexto europeo, la indefinición pesa a la hora de identificarlos, lo que en muchas ocasiones, la creación de otros nuevos ha supuesto que carecieran de una planificación y una viabilidad lógica en cuanto a modelos y parámetros (15).

A ello se le une que coincidiendo con la bonanza de la primera década del siglo XXI, gran parte las administraciones, bien por mimetismo más que por pertinencia se lanzaban a edificar centros interpretativos y de visitantes sin tener claras las premisas de un plan básico de actuación de cara a su viabilidad futura y sostenibilidad y a veces como respuesta ante la necesidad de posicionarse frente a otros territorios.

Desde mediados del siglo XX, las entradas de parques naturales o conjuntos monumentales de los Estados Unidos estaban ocupadas por centros de visitantes (*Visitor's Center*), equipamientos que terminaron transfiriéndose a España en la década de los noventa.

Como refiere C. Martín (16), no es que no existieran estos centros en España antes de los noventa, sino que lo que no se tenía claro era el concepto. De manera que aquellos equipamientos locales que no alcanzaron la condición de museos (salas de exposiciones o aulas) y que dinamizaban parques naturales o bienes patrimoniales empezaron a denominarse de este modo. Al mismo tiempo, las oficinas de turismo donde sólo se prestaba atención e información al usuario, también acabaron acuñando dicha denominación.

Aún así, el término «centro de interpretación» suele ser predominante en los equipamientos de nueva creación coincidiendo con el uso de la acepción de centros de visitantes. También la confusión sigue dándose en algunas entidades locales o empresas privadas que los gestionan al llamarlos museos o incluso centros culturales.

De manera que ante el galimatías de definiciones, el vacío de normativas y la propia atomización territorial no hay que extrañar la inexistencia o escasez de relaciones, registros y redes de centros de interpretación, presentes en otros equipamientos como museos, teatros o bibliotecas.

Sin embargo, algunos centros de visitantes de espacios naturales han llevado consigo medidas de planificación en las que priori tuvieron en cuenta una serie de criterios oportunos en su elección (17).

Se venía diciendo que, coincidiendo con la bonanza de la primera década del siglo XXI, gran parte de administraciones públicas, más por competitividad, mimetismo, promoción turística que por pertinencia dotaban a sus municipios, ciudades, parques naturales y regiones, de centros de interpretación sin tener claras las premisas de un plan interpretativo ni su viabilidad a corto y medio plazo.

Instituciones internacionales como el ICOMOS empezaron a tomar en consideración la interpretación y presentación del patrimonio. Pero aunque la Carta de Enane se aprobó tardíamente, dicho documento recogía ya siete principios primarios recomendables para la puesta en marcha de estos equipamientos:

1. Acceso y comprensión. Los programas de interpretación y presentación deben facilitar el acceso físico e intelectual del público al patrimonio cultural siendo efectivos a través de la diversidad de los visitantes, su experiencia personal, incrementando el respeto la importancia de su conservación.
2. Fuentes de información. La interpretación de los lugares patrimoniales ha de ser rigurosa y bien documentada, teniendo en cuenta las metodologías científicas aceptadas, y usando fuentes tradicionales de las culturas vivas.
3. Contexto y entorno. La interpretación y presentación del patrimonio cultural han de realizarse en relación con su entorno y contexto social, cultural e histórico más amplio teniendo en cuenta la exploración del territorio en sus múltiples facetas y valores (paisaje, ambiente natural, localización geográfica, relevancia transcultural, etc.).
4. Autenticidad. La interpretación de los lugares que forman parte del patrimonio cultural debe respetar su autenticidad, en consonancia con el Documento de Nara (1994).
5. Sostenibilidad. El plan de interpretación para un sitio patrimonial tiene que ser sensible a su entorno natural y cultural promoviendo la sostenibilidad social, financiera y medioambiental.
6. Inclusión y participación. La interpretación de los lugares pertenecientes al patrimonio cultural ha de involucrar activamente a todos los grupos y comunidades implicados.
7. Investigación, formación y evaluación. La interpretación de los sitios patrimoniales es una acción progresiva y evolutiva de comprensión y que requiere de actividades continuas de investigación, formación y evaluación.

2. Criterios de evaluación de calidad en centros de interpretación

Bien es cierto que cada equipamiento, igual que cada territorio, posee peculiaridades quizás no extrapolables a otros paradigmas y dado de que no existen fórmulas milagrosas comenzaremos a preguntarnos para qué evaluamos.

Las evaluaciones son reclamadas por administraciones, entidades privadas y organizaciones para comprobar si los objetivos y pretensiones de un proyecto se han cumplido o incluso si se ha estado trabajando en la línea adecuada.

Sin caer en la consideración de que los equipamientos no pueden evaluarse de manera precisa ni tampoco en que absolutamente todo es medible con precisión matemática, utilizaremos los criterios de evaluación como herramientas necesarias de las que se desgajarán indicadores que podrán valorarse cuantitativa y cualitativamente.

Según la Organización Internacional para la Estandarización (ISO) la calidad es la capacidad de un conjunto de características inherentes a un producto, sistema o proceso de trabajo para cumplir los requerimientos de los clientes y otras partes interesadas.

Aplicada al mundo empresarial y organizativo, pretende ser una aspiración necesaria en la gestión de equipamientos culturales, máxime cuando el volumen del público va incrementándose y se requieren mecanismos que examinen su funcionamiento y generen mejoras.

Existen cuatro principales modelos de evaluación de calidad que pueden trasladarse a la gestión de equipamientos culturales teniendo en cuenta las necesidades del usuario, la comunidad local, los responsables de la gestión y otros agentes que operen en el territorio:

1. Modelo orientado a los usuarios. De carácter informativo, sólo tiene en cuenta la percepción del cliente obviando las necesidades del equipamiento y la del equipo técnico.
2. Modelo de certificación normativa. ISO 9001. Se basa en el cumplimiento de una norma de referencia que garantiza a las partes interesadas que el ítem evaluado se ajuste a la misma, contando con una auditoría externa. Considera el resultado final sin prestar tanta atención al usuario y a la calidad de los objetivos.
3. Modelo de excelencia. (TQM, Total Quality Management). De carácter integral permite evaluar previamente la satisfacción del usuario, considerando la sostenibilidad de los recursos, la mejora de la efectividad y eficiencia del servicio. En algunos museos, los principios de TQM han venido aplicándose una serie de estándares que podrían trasladarse a otros equipamientos y cuya elección debe estudiarse cuidadosamente así como el modo de su aplicación.

4. Modelo Herity. González Méndez refiere que este modelo va más allá que los anteriores al poder abarcar gran parte de bienes y equipamientos culturales de cualquier condición y tipología, abiertos al público.

HERITY, acrónimo de Patrimonio (Heritage) y Calidad (Quality) da nombre a un programa experimental cuyo objetivo principal consiste en la definición de condiciones, satisfactorias a nivel internacional, para una gestión de calidad de los recursos culturales de todo tipo: museos, bibliotecas, conjuntos históricos, yacimientos arqueológicos, museos, archivos, bibliotecas (18).

Sin embargo para los Centros de Interpretación consideramos oportuno emplear el modelo TQM o de excelencia planteado por Izquierdo, Tresserras y Matamala (19). Nos servirá de referencia en la selección de algunos criterios que hemos ampliado a diez y que luego pueden ser trasladados a fichas de indicadores ponderables y cualificables del centros de interpretación a evaluar.

2.1. Ubicación y entorno

La situación del centro en un enclave conectado con el bien a interpretar resulta determinante a la hora de contextualizar el patrimonio en el territorio. Si se hallara en un ámbito inhóspito, la visita requiere la existencia de áreas de servicio o abastecimiento básicas e incluso de alojamiento por si el visitante decide pernoctar en el espacio rural o natural. La relación con su entorno inmediato, con otros equipamientos culturales y recursos patrimoniales, son aspectos valorables que refuerzan la permanencia en el municipio que lo acoge.

2.2. Accesibilidad y localización

Vienen determinadas por el estado de las vías de comunicación e infraestructuras que nos permitirán el acceso al centro debiendo estar preparadas para el tráfico de vehículos privados aunque puedan añadirse caminos para senderistas y vehículos motorizados. Otros elementos a considerar son los medios de transporte públicos y su regularidad, el estado de las vías de comunicación hasta llegar al equipamiento, su conexión con el núcleo de población así como la existencia de una buena señalización direccional que permita una fácil localización, visibilidad además de la posibilidad de aparcamiento.

2.3. Diseño de las instalaciones y equipamiento

Un proyecto arquitectónico en perfecta armonía con el plan interpretativo en cuanto a los usos y dotaciones constituye el pilar básico del funcionamiento de un equipamiento. Sin em-

bargo hay intervenciones condicionadas por la rehabilitación y adaptación de edificios históricos y otras que no han previsto necesidades básicas incluso hasta obvias para el personal y el visitante como por ejemplo, la existencia de un mostrador-recepción, ventilación o incluso aseos. Aspectos como la seguridad, accesibilidad, barreras arquitectónicas, climatización, iluminación, áreas de descanso y mantenimiento deben ser también evaluados.

Los centros suelen tener carácter monofuncional o polifuncional siendo determinante analizar si en el segundo caso los usos se complementan o son incompatibles. Algunos equipamientos conviven con actividades relacionadas con la administración, oficinas de turismo, cafeterías, tiendas, ludoteca, etc.

La presencia de elementos de participación ya sean miradores, observatorios, puentes, senderos, caminos, pasarelas e hitos, también contribuyen al disfrute del espacio y refuerzan el atractivo de la oferta de algunos centros interpretativos.

Por último, los criterios de sostenibilidad medioambiental (sistema de ahorro energético, reciclaje, energía solar) se consideran también, indicadores de calidad que vienen aplicándose tanto en aquellos equipamientos de construcción más reciente como en los ubicados en los parques naturales.

2.4. Comunicación y marketing

Un centro no conocido, sin identidad corporativa, ni difundido no suele ser demasiado frecuentado. Una óptima proyección y posición en internet, redes sociales medios de comunicación y la existencia de materiales propios como folletos, guías, y otras publicaciones gratuitas resultan indispensables si lo visitamos.

La presentación y actualización de sus contenidos en sus distintos soportes, la presencia de información de otros centros y la comercialización de productos que guardan relación con la temática del lugar no sólo contribuye a mejorar la imagen del mismo sino que genera redes de cooperación entre otros equipamientos culturales en beneficio del desarrollo local del territorio.

Una de las necesidades que suele tener el usuario de los centros es poseer información sobre el mismo a través de folletos que estén a la vista y que orienten su itinerario. A veces se depositan en *displays* con otros materiales de empresas o servicios turísticos del municipio. Los equipamientos mejor dotados y capacitados disponen de materiales didácticos que pueden venderse o descargarse desde su web y aplicaciones móviles.

2. 5. Acogida e información al visitante

El usuario necesita ser bien atendido en su propia lengua, tener conocimiento de horarios y precios del centro al que acude, y hallar información que debe quedar lo suficientemente visible. Resulta por tanto primordial, hacer un estudio de público que visita el municipio, la ciudad y la comarca sin desdeñar a la población local: cliente potencial que puede contribuir al funcionamiento indirecto del mismo. Tampoco conviene olvidar, la adopción de mecanismos que canalicen quejas, peticiones y sugerencias en la regulación, funcionamiento y mejora del servicio.

2.6. Financiación y gestión

Este criterio nos ayuda a conocer qué tipo de ingresos pueden adquirir los centros vislumbrando fórmulas de sostenibilidad no tan dependientes de la subvención pública como la venta de productos, entradas, y servicios.

Algunos centros de titularidad autonómica y municipal se han visto abocados a ceder su explotación a empresas privadas de la población relacionadas con el turismo y el turismo activo lo que repercute positivamente en el desarrollo local. Otros siguen cerrados a cal y canto y algunos ni siquiera fueron inaugurados.

La venta de productos en los centros que tienen tiendas y los servicios complementarios ya sean rutas en barco, tren, bicicleta, talleres, itinerarios temáticos, etc., suponen también una entrada de ingresos directa o indirecta. Por el momento desconocemos si existe la fórmula de patrocinio o mecenazgo en la totalidad de los equipamientos, si bien en algunos privados empiezan a estudiarse otras posibilidades de ingresos como el alquiler de espacios para eventos y reuniones.

2.7. Impacto socioeconómico e identidad local

Uno de los factores fundamentales que deben tenerse en cuenta en la creación de centros de interpretación es la implicación local, la viabilidad de su permanencia y el seguimiento del impacto que puede generar en el entorno.

No es sino ésta la que debe convertirse en elemento determinante gracias a la coordinación del centro y la creación de puentes de diálogo que permitan la apropiación y la identificación colectiva. Fórmulas sinérgicas de coparticipación entre agentes sociales y económicos terminarán potenciando la cohesión social, la dinamización cultural y económica del municipio.

2.8. Personal

Resulta indispensable conocer qué funciones y servicios desempeña el personal del centro, detectando si su número y cualificación son suficientes. La Carta de Ename ya advertía que los profesionales técnicos de dichos equipamientos deben estar formados o reciclados en áreas como la interpretación y presentación de patrimonio, creación de contenidos, gestión, tecnología, guías y educación. El éxito del mismo también está condicionado por las personas que trabajan en él y su grado de implicación, atendiendo a las siguientes características:

- Conocimiento de los idiomas de los usuarios.
- Conocimiento de los recursos del entorno así como del propio centro de modo que el personal sea capaz de satisfacer cualquier tipo de duda que pudiera demandar el visitante.
- Atención personalizada, y activa a los distintos tipos de clientes y sobre todo de grupos o excursiones. No olvidemos que cada visitante insatisfecho genera veinte visitantes potenciales insatisfechos.
- Optimización del personal con programas de reciclaje como gestión rentable y óptima del centro.

2.9. Medios interpretativos personales

Son aquellos servicios atendidos por personal: visitas guiadas, circuitos temáticos, demostraciones, recreaciones y entendidas como experiencias de comunicación al producirse una interacción entre el público y una persona (guía o intérprete). No todos los centros disponen de esta posibilidad pero conviene tener en cuenta cuáles los ofrecen. También resultan atractivos los servicios que utilizan medios de transporte como tren, bicicleta.

Pero indudablemente satisfactorios son aquellos que permiten adquirir una habilidad, conocer directamente un proceso o tener una experiencia directa en el medio.

2.10. Medios interpretativos impersonales

Suelen ser los recursos que mayoritariamente utilizan los centros de interpretación (paneles y módulos expositivos, audiovisuales, interactivos digitales, reconstrucciones de ambiente, audioguías, vitrinas, maquetas, maquinaria en funcionamiento, multimedia, efectos de luz y sonidos, fotografías, litografías y dibujos, reproducciones), es decir, aquellos que no utilizan personal directamente.

Por sí solos, y por muy atractivos que sean, no garantizan una total interpretación de calidad. Ésta se logra sólo cuando el medio es considerado como el más idóneo, cuando en su diseño

y ejecución se tienen en cuenta los principios esenciales de la interpretación, y cuando en ellos hay un mensaje claro, breve y atractivo que genera impacto en el visitante (20).

Los medios interpretativos impersonales engloban, las estructuras, los programas, las tareas y la organización para transmitir el significado del sitio al público de forma amena y cercana al visitante. En su diseño deben definirse objetivos y resultados esperados en el público tanto de conocimiento, emocionales y de actitudes/comportamientos.

La interpretación es, ante todo, comunicación atractiva, por lo que el mensaje debe ser claro; caracterizándose por su pertinencia y su organización conceptual. Para ello su diseño supone una tarea que ha de calibrar por una parte, los intereses de la institución (imagen, posibilidades técnicas, presupuesto) y, por otra, la conveniencia técnica de aplicar tal o cual medio a una circunstancia para un público determinado, teniendo en consideración los siguientes postulados:

- Adaptabilidad al mensaje
- Claridad y sencillez
- Estimulación y motivación
- Fácil manejo
- Fácil mantenimiento
- Necesidad de renovación
- Uso de otros idiomas
- Rigurosidad en el mensaje
- Idoneidad de su ubicación

Algunos centros medioambientales emplean variedad de recursos interpretativos para hacer más amena la visita. Los módulos con gráficas en las que se encastran vitrinas con reproducciones y audiovisuales suelen ser predominantes si bien se recurre a las recreaciones de hábitats y maquetas.

La interactividad permite la estimulación y motivación del usuario. Es habitual por tanto encontrar elementos de participación que incitan al descubrimiento como visores, telescopios, óculos o módulos donde introducir las manos para tocar especies. La adaptación infantil se realiza a través de recursos como pantallas táctiles de preguntas y respuestas o con un espacio inferior en los paneles adaptados a los niveles de lectura.

El Centro de visitantes del Parque de la Bahía de Cádiz en San Fernando ofrece la posibilidad de jugar al chorlitejo, un juego de la oca de grandes dimensiones donde el usuario saltará casillas e irá desvelando aspectos curiosos de esta especie y su entorno.

Si en algunos centros se utilizan recursos sofisticados, ha de preverse su funcionamiento y mantenimiento ya que con el paso del tiempo comienzan a deteriorarse y pueden quedarse

obsoletos. El desgaste de paneles y gráficas por la fuerte incidencia solar suele apreciarse en aquellos equipamientos que tienen más años.

Por otro lado la mayor parte de los equipamientos no han tenido en cuenta la procedencia de visitantes, obviando la adaptación idiomática de sus recursos que en ocasiones se resuelve con la contratación de audioguías.

3. Ponderación de los criterios de evaluación

Habiendo estudiado los diez criterios de evaluación, llega el momento de su traslado a las fichas de indicadores que proponemos y que ponderarán cada uno de ellos en las siguientes páginas. Si los ocho primeros criterios pueden cuantificarse con valores de 1 a 4 dependiendo de cada supuesto, los dos últimos criterios (9 y 10) relativos a medios interpretativos constatarán su presencia con información de carácter cualitativo.

Una vez que las fichas de evaluación hayan sido completadas, llega el momento de representar gráficamente los valores de cada criterio permitiéndonos detectar de manera visual cuáles son los ítems mejor o peor considerados.

Incluso si se evalúan conjuntamente varios centros, las fichas y la representación gráfica pueden servirnos también de recurso comparativo al detectar en qué criterios son más fuertes y de cuáles adolecen.

Este proceso puede conducir a generar matrices que determinen estrategias adecuadas para dichos equipamientos culturales teniendo también en cuenta el condicionamiento de los factores endógenos y exógenos que les afectan. De manera que la utilización de una metodología de evaluación de calidad puede asegurarnos con más precisión qué deficiencias, posibilidades, riesgos y fortalezas presentan los centros de interpretación. Lo que implica una aspiración en la aplicación de mecanismos que mejoren su funcionamiento y gestión a través de las estrategias que nos permitan examinar y reflexionar sobre su sostenibilidad y continuidad.

FICHAS EVALUATIVAS DE CALIDAD EN CENTROS DE INTERPRETACIÓN

(Cada indicador se pondera de 1 a 4 según la tabla inferior de supuestos.

N corresponde a No se tiene información)

1. UBICACIÓN Y ENTORNO					
	1	2	3	4	N
Oferta de Servicios Complementarios					
1) No hay alojamiento, no hay otros recursos culturales, no hay áreas de servicios ni restauración					
2) Hay alojamiento o restauración u otros recursos culturales					
3) Hay alojamiento y restauración pero no hay otros recursos culturales					
4) Hay alojamiento, otros recursos culturales, y áreas de servicio y restauración					
Relación con su entorno inmediato					
1) No establece relación con su entorno y presenta dificultades de localización					
2) Se relaciona visual, funcional o simbólicamente					
3) Se relaciona adecuadamente sin convertirse en un referente					
4) Constituye un hito o referente					
Relación con otros recursos patrimoniales					
1) No existen otros recursos patrimoniales					
2) Existen otros recursos pero no tienen vinculación					
3) Existen otros recursos vinculados pero descoordinados					
4) Los recursos están vinculados y coordinados					

2. ACCESIBILIDAD Y LOCALIZACIÓN					
	1	2	3	4	N
Estado de vías de comunicación					
1) Estado intransitable, camino peligroso y señalización insuficiente					
2) Estado transitable pero el camino es peligroso y la señalización insuficiente					
3) Estado transitable o bien señalizado y no peligroso					
4) Transitable, no peligroso y bien señalizado					
Conexión con el Núcleo					
1) No hay vías de comunicación adecuadas ni transporte público adecuado					
2) Hay vías de comunicación adecuadas pero no hay transporte público					
3) Hay vías de comunicación adecuadas, hay transporte público pero es inadecuado					
4) Hay vías de comunicación adecuadas y transporte público adecuado					
Adecuación al Senderista					
1) Intransitable, peligroso, señalización insuficiente					
2) Transitable, peligroso, señalización insuficiente					
3) Transitable o bien señalizado y no peligroso					
4) Transitable, no peligroso y bien señalizado					
Adecuación al Coche, Autocar y Bicicleta					
1) Vías de acceso no adecuadas, no hay aparcamiento					
2) Vías de acceso adecuadas, no hay aparcamiento					
3) Vías de acceso adecuadas, hay aparcamiento pero es inadecuado					
4) Vías de acceso adecuadas y aparcamiento adecuado					
Adecuación a las Personas con discapacidades físicas					
1) Vías de acceso no adaptadas, no hay aparcamiento					
2) Vías de acceso adaptadas, no hay aparcamiento					
3) Vías de acceso adaptadas, hay aparcamiento pero es insuficiente					
4) Vías de acceso adaptadas, hay aparcamiento y es suficiente					
Localización					
1) No está en lugar de paso, no inicia la visita, no es visible					
2) No está en lugar de paso o no inicia la visita o no es visible					
3) Es visible pero no está en lugar de paso o no inicia la visita					
4) Es visible, está en lugar de paso e inicia la visita					

3. DISEÑO DE LAS INSTALACIONES Y EQUIPAMIENTO					
	1	2	3	4	N
Tipo de Construcción					
1) Construcción nueva y no adaptada a las características del lugar					
2) Construcción nueva o rehabilitación no adecuada a las características del lugar					
3) Rehabilitación adecuada aunque pueden realizarse mejoras					
4) Rehabilitación adecuada					
Tamaño Equipamiento					
1) El tamaño del equipamiento no es adecuado ni al número de visitantes ni a las actividades que realiza					
2) El tamaño no es adecuado al número de visitantes o a las actividades que se realizan					
3) El tamaño es adecuado pero podría mejorarse					
4) Es el más adecuado					
Accesibilidad					
1) No hay elementos para mejorar la accesibilidad					
2) Existen elementos para mejorar la accesibilidad					
3) Las condiciones son adecuadas y existen elementos para mejorar la accesibilidad pero se podrían mejorar					
4) Es la más adecuada					
Multifuncionalidad					
1) El equipamiento no tiene carácter multifuncional					
2) El equipamiento no es multifuncional de acuerdo a las características del lugar y las necesidades de los visitantes					
3) El equipamiento es multifuncional pero podrían realizarse mejoras					
4) El equipamiento cuenta con un carácter multifuncional adecuado					

3. DISEÑO DE LAS INSTALACIONES Y EQUIPAMIENTO					
	1	2	3	4	N
Satisfacción necesidades básicas (aseos, climatización, iluminación)					
1) No hay servicios que satisfagan las necesidades básicas ni del personal ni del visitante					
2) No hay servicios que satisfagan necesidades básicas del personal o del visitante					
3) Hay servicios que satisfacen necesidades básicas pero podrían mejorarse					
4) Los servicios básicos son adecuados para los visitantes y para los trabajadores					
Limpieza y mantenimiento					
1) Es poco higiénico, el mantenimiento es inadecuado e interfiere en la actividad del Centro					
2) Es poco higiénico, el mantenimiento es inadecuado pero no interfiere en la actividad del Centro					
3) Es poco higiénico o el mantenimiento es inadecuado pero no interfiere en la actividad del Centro					
4) Limpieza y mantenimiento adecuados					
Sostenibilidad Ambiental					
1) No se aplican criterios de sostenibilidad					
2) Se aplican sistemas de ahorro energético activos o pasivos o sistemas de reciclaje					
3) Se aplican sistemas de ahorro activos y pasivos pero no de reciclaje					
4) Totalmente sostenible					
Elementos para la participación					
1) No hay elementos que favorezcan la participación de los visitantes					
2) Hay elementos para la participación pero no están aprovechados					
3) Hay elementos para la participación aprovechados pero podrían mejorarse					
4) Hay elementos de participación y están aprovechados adecuadamente					

4. COMUNICACIÓN Y MARKETING					
	1	2	3	4	N
Contenidos web y redes sociales					
1) No hay web, blog o red social ni oficial ni alternativo					
2) Existe web, blog o red social pero los contenidos no son adecuados ni están actualizados					
3) Existe web, blog o red social pero los contenidos son insuficientes					
4) Las webs sobre el centro están actualizadas y su contenido es adecuado					
Contenidos <i>in situ</i>					
1) No hay información disponible					
2) La información es insuficiente, está desactualizada y los contenidos no son adecuados					
3) La información es insuficiente o está desactualizada o los contenidos no son adecuados					
4) La información es suficiente, actualizada y adecuada					
Difusión de otros Centros					
1) No hay información disponible					
2) La información es insuficiente y está desactualizada					
3) La información es insuficiente o está desactualizada					
4) La información es suficiente y actualizada					
Comercialización de productos					
1) No hay tienda ni comercialización de productos					
2) Los productos que se venden no son locales ni guardan relación con la temática					
3) Los productos que se venden o son locales o guardan relación con la temática					
4) La tienda vende productos locales y guardan relación con la temática					

5. ACOGIDA E INFORMACIÓN AL VISITANTE					
	1	2	3	4	N
Adecuación de horarios					
1) El centro permanece cerrado					
2) El centro está abierto pero no informa sus horarios ni éstos son adecuados					
3) El centro informa correctamente sus horarios pero éstos no son adecuados					
4) El centro informa correctamente sus horarios y éstos son adecuados					
Trato al público					
1) No hay atención al público					
2) La atención al público es mala y el personal es insuficiente					
3) La atención al público es mala o es insuficiente					
4) La atención al público es adecuada con personal suficiente					
Control de satisfacción del visitante					
1) No hay ningún tipo de control					
2) Hay libro de sugerencias o encuestas de satisfacción					
3) Hay libro de sugerencias y encuestas de satisfacción pero no permiten comentarios en la web					
4) Hay libro de sugerencias, encuestas de satisfacción y permiten comentarios en la web					

6. FINANCIACIÓN					
	1	2	3	4	N
Ingresos por entrada, venta de productos y servicios					
1) Inexistentes					
2) Insuficientes					
3) Suficientes					
4) Adecuados					
Subvenciones, patrocinio y mecenazgo					
1) Inexistentes					
2) Insuficientes					
3) Suficientes					
4) Adecuados					

7. IMPACTO SOCIOECONÓMICO E IDENTIDAD LOCAL

	1	2	3	4	N
Apropiación por parte de la comunidad					
1) Ignora su existencia					
2) Lo conoce pero no lo ha visitado					
3) Lo ha visitado pero no se siente identificada					
4) Se siente identificada					
Dinamización económica					
1) No ha impulsado negocios nuevos ni fomenta los existentes					
2) No ha impulsado negocios nuevos pero fomenta los existentes					
3) Ha impulsado negocios nuevos pero no fomenta los existentes					
4) Ha impulsado negocios nuevos y fomenta los existentes					
Participación local					
1) No existe participación local ni el centro la promueve					
2) El centro promueve la participación local pero no existe					
3) El centro promueve la participación local pero ésta es escasa					
4) Existe participación local y el centro la promueve					

8. PERSONAL

Formación y número de trabajadores	1	2	3	4	N
1) Insuficiente y no cualificado					
2) Suficiente y no cualificado					
3) Insuficiente y cualificado					
4) Suficiente y cualificado					

9. MEDIOS INTERPRETATIVOS PERSONALES

	SÍ	NO	COMENTARIOS
Visitas Guiadas			
Circuitos Temáticos			
Demostraciones Animaciones			
Recreaciones			
Conferencias			

10. MEDIOS INTERPRETATIVOS IMPERSONALES

Si/No (Nº)	Mensaje adaptado	Claridad y Sencillez	Estimulan y Motivan	Fácil Mantenimiento y manejo	Obsoletos	Otros idiomas	Rigurosidad
Paneles / Gráficos							
Módulos Expositivos							
Objetos maquetas							
Vitrinas							
Reconstrucción Ambiental							
Maquinaria en Funcionamiento							
Interactivos Multimedia							
Efectos Luz Sonido							
Audiovisuales							
Fotosensores							
Audioguías							
Reproducciones							

NOTAS

- (1) BOUZADA FERNÁNDEZ, X. (1991). *Mapa cultural de Galicia*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura.
- (2) MINISTERIO DE CULTURA (1995). *Mapa de Infraestructuras, Operadores y Recursos Culturales*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- (3) AA.VV. (2006). *Cartografía cultural. Equipamientos de Cádiz y Tetuán. Metodología de elaboración*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- (4) <http://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=4428>
- (5) CASTELLANOS, A. (coord.) (2003). *Atlas de infraestructura cultural de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (6) FUNDACIÓN KALEIDOS. (2003). *Equipamientos municipales de proximidad. Estudio de situación*. Gijón: Trea.
- (7) <http://www.femp.es/files/120-17-CampoFichero/Estandarequipamientosculturales.pdf>
- (8) ORTEGA NUERE, C. (2009). *Atlas de infraestructuras culturales de España*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- (9) FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE MUNICIPIOS Y PROVINCIAS. (2003). *Guía de Estándares de los equipamientos culturales en España*.
- (10) IZQUIERDO TUGAS, P., JUAN TRESSERRAS, J., MATAMALA MELLIN, J. (2005). *Centros de Interpretación del Patrimonio*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Institut d'Edicions.
- (11) HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2002). *El Patrimonio Cultural. La memoria recuperada*. Gijón: Ediciones Trea.
- (12) RIVIÈRE, G. H. (2009). *La museología: curso de museología. Textos y testimonios*. Madrid: Akal.
- (13) MORALES MIRANDA, J. (1998). «La interpretación del patrimonio natural y cultural. Todo un camino por recorrer». *Boletín IAPH*, nº 25, pp. 150-157.
- (14) TILDEN, F. (1957). *Interpreting Our Heritage*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- (15) AA.VV. (2006). *Cartografía cultural. Equipamientos de Cádiz y Tetuán. Metodología de elaboración*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- (16) MARTÍN PIÑOL, C. (2011). «Los «paramuseos», un fenómeno de cambio de milenio». *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, nº 25, pp. 117-130.
- (17) Criterios mencionados en el *Manual de Equipamientos de Uso Público en Espacios Naturales de Andalucía*. Consejería de Medio Ambiente. Junta de Andalucía.
- (18) GONZÁLEZ MÉNDEZ, M. (2008). «Afrontar la paradoja de conservar y usar el patrimonio: HERITY, sistema global de evaluación de bienes culturales dispuestos al público». *E-rph. Revista electrónica de patrimonio histórico*, nº 2.

- (19) IZQUIERDO TUGAS, P., JUAN TRESSERRAS, J., MATAMALA MELLIN, J. (2005). *Centros de Interpretación del Patrimonio*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Institut d'Edicions.
- (20) MORALES, J. (2001²). *Guía práctica para la interpretación del patrimonio*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Difusión monografías.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2006). *Cartografía cultural. Equipamientos de Cádiz y Tetuán. Metodología de elaboración*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- BOUZADA FERNÁNDEZ, X. (1991). *Mapa cultural de Galicia*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura.
- CASTELLANOS, A (coord.) (2003). *Atlas de infraestructura cultural de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE MUNICIPIOS Y PROVINCIAS. (2003). *Guía de Estándares de los equipamientos culturales en España*.
- FUNDACIÓN KALEIDOS. (2003) *Equipamientos municipales de proximidad. Estudio de situación*. Gijón: Trea.
- GONZÁLEZ MÉNDEZ, M. (2008). «Afrontar la paradoja de conservar y usar el patrimonio: HERITY, sistema global de evaluación de bienes culturales dispuestos al público». *E-rph. Revista electrónica de patrimonio histórico*, nº 2.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2002). *El Patrimonio Cultural. La memoria recuperada*. Gijón: Ediciones Trea.
- IZQUIERDO TUGAS, P., JUAN TRESSERRAS, J., MATAMALA MELLIN, J. (2005). *Centros de Interpretación del Patrimonio*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Institut d'Edicions..
- MARTÍN PIÑOL, C. (2011). «Los «paramuseos», un fenómeno de cambio de milenio». *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, nº 25, pp. 117-130.
- MINISTERIO DE CULTURA. (1995). *Mapa de Infraestructuras, Operadores y Recursos Culturales*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- MORALES MIRANDA, J. (1998). «La interpretación del patrimonio natural y cultural: Todo un camino por recorrer». *Boletín IAPH*, nº25, pp. 150-157.
- ORTEGA NUERE, C. (2009). *Atlas de infraestructuras culturales de España*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- RIVIÈRE, G. H. (2009). *La museología: curso de museología. Textos y testimonios*. Madrid: Akal.
- TILDEN, F. (1957). *Interpreting Our Heritage*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Carlos Pérez Siquier

En diciembre de 2013 tuvo lugar en la sala Rivadavia de Cádiz, la exposición de los fondos fotográficos que la ufca había reunido en sus más de treinta años de existencia. Se trata de una colección en la que están incluidos muchos de los grandes nombres de la fotografía española de los últimos tiempos y que se inició con las generosas donaciones de los artistas que, por una u otra causa, se sentían identificados con el ideario de la agrupación. Más tarde, fruto de una colaboración con el Ayuntamiento de Algeciras, se puso en marcha durante tres años (2000-2002) la que se llamó *Bolsa de Compra Ciudad de Algeciras*, una inmejorable oportunidad para convertir una colección de valiosas fotografías con las que no se tenía muy claro qué se podía hacer, en uno de los más valiosos proyectos actuales de la ufca. A partir de ese momento, tanto el número de obras de la colección como el de nombres subieron exponencialmente y tuvieron la suficiente entidad como para exponer en las más prestigiosas galerías, Palacio Provincial de Cádiz incluida. Unos días después de la inauguración en Cádiz, Alberto Galán, presidente de la ufca y cara visible del proyecto, recibe una llamada al móvil de Carlos Pérez Siquier, Premio Nacional de Fotografía y gran amigo y mentor de la entidad algecireña. Siquier agradece a Galán el envío del catálogo de la exposición a su domicilio y le muestra su sorpresa porque no haya ninguna fotografía suya en la colección. Alberto se disculpa (de hecho, el año que dejó de celebrarse la bolsa de compra era una de las adquisiciones previstas) y le responde que nunca han podido, por falta de presupuesto que no de interés, comprar una de sus piezas. Siquier le dice que esto hay que resolverlo cuanto antes y pasada una semana, Alberto recibe en la sede de la ufca (treinta metros cuadrados en los que se aglutinan galería y biblioteca y administración) una hermosa pieza de la serie *Color del sur*, titulada *Roquetas* (1973), y que desde ese momento pasa a ser una de las principales obras de la colección. No contento con eso, Pérez Siquier llama de nuevo a Alberto Galán durante los meses primaverales y le dice que el Centro de Arte Museo de Almería (CAMA) organiza una retrospectiva de su trabajo. Tiago da Cruz y José María Bejarano (vicepresidente de la entidad y hombre imprescindible más allá de los focos) se desplazan a Almería y Carlos recibe a los algecireños, les enseña personalmente la exposición y, de sopetón, les dice: Elegid la fotografía que más os guste y os la lleváis para la colección. Tras la sorpresa inicial, Siquier, al ver que no acaban de decidirse, da un paso al frente y se compromete a elegirla él y enviarla personalmente. Pero en esta ocasión son los algecireños los que, a su vez, sorprenden al almeriense nombrándolo socio de honor de la agrupación por el interés permanente mostrado hacia ella y hasta por ser una especie de embajador por toda España. En esta ocasión la fotografía prometida (una pieza en blanco y negro de la serie *La Chanca*) tarda un poco más en llegar, pero cuando lo hace, viene con una nota del maestro: «Discul-

pad el retraso, pero me hicieron mal la copia y la he tenido que enviar a Madrid para que me haga el trabajo Juanma».

Juan Manuel Castro Prieto

Conoció por primera vez la ufca invitado por Juan Jesús Huelva en el año 1993 para fallar el primer concurso del puerto de Algeciras sobre el mar. Por entonces, la ufca estaba en una fase de transición y los concursos, festivales y rallyes fotográficos iban dejándose a un lado en busca de una imagen más contemporánea de la fotografía. Castro conocía a un querido socio de la ufca: Juan Villalta, fotógrafo que ha desarrollado la mayor parte de su espléndido trabajo sobre la España de otro tiempo en Tarifa. Castro, que parecía un hombre serio y retraído, se convirtió en el rey de la fiesta en un conocido restaurante de la ciudad. A partir de aquel momento y, sobre todo, a partir de la mañana siguiente en la playa de Bolonia, Juanma se convirtió en uno más de los incondicionales de la agrupación y cuando Alberto lo ha visitado en Madrid su trato ha sido siempre exquisito. «No te vayas que no puedo atenderte ahora; nos vemos esta noche». Y, a continuación, le regala una fotografía. De Castro Prieto es la primera adquisición que hizo la ufca, una carpeta sobre Perú que, por aquellos entonces, costó unas treinta mil pesetas. Cuando en el año 2006 se organiza el proyecto *Estrecho 35:14*, Castro es invitado a dar su visión de la orilla europea del Estrecho de Gibraltar pero, por una u otra razón, acabó siendo embarcado en dirección a Marruecos en compañía de su íntimo amigo Juan Manuel Díaz Burgos.

Juan Manuel Díaz Burgos

Estrecho 35:14 fue uno de esos tantos puntos de inflexión que de cuando en cuando sacuden a la ufca (su nombre tiene que ver con los catorce kilómetros que separan ambas orillas y con los treinta y cinco minutos que se tarda en recorrerlos en barco). En colaboración con el puerto de Algeciras, se organizaron una serie de actividades en las que fotógrafos de diferentes estilos y escuelas plasmaron su visión de lo que ocurre a uno y otro lado de las dos orillas del Estrecho. Uno de los que participó con gran entusiasmo fue Juan Manuel Díaz Burgos. Pero mucho antes, Díaz Burgos había coincidido en Ceuta con Alberto Galán para fallar el concurso *Perla del Mediterráneo*. Por mor de un temporal de levante quedaron retenidos tres días en la ciudad, un fin de semana de hoteles y restaurantes cerrados, en el que fueron pasando de casa en casa de los organizadores para comer y dormir. Es en esos días de reclusión cuando se fragua una amistad que dura hasta hoy. Cada libro editado por Díaz Burgos llega puntualmente a la biblioteca con cariñosas rúbricas. Pero, sin duda, fue durante la celebración del encuentro fotográfico *Mira Algeciras* (un lejano encuentro fotográfico plagado de exposiciones, conferencias, proyecciones, talleres, etc.) cuando se consolidó la relación con el gran JMDB, y donde pudimos conocer tanto su obra, siempre cercana a la gente, como su talento para narrar historias en un portentoso taller sobre su vida y milagros fotográficos

que todavía se recuerda. Junto a Díaz Burgos, muchos fueron los que pasaron por las mesas y las paredes de los numerosos espacios expositivos que se prestaron a colaborar con el proyecto. Uno de ellos, muy importante para el devenir de la ufca, fue el vasco Ricky Dávila.

Ricky Dávila

Apareció cuando estaba desarrollando un proyecto de retratar las gentes de la península Ibérica y paseaba por las calles de Algeciras parando a los paseantes y fotografiándolos en plena calle. De aquí se llevó un buen puñado de rostros, que aparecieron al año siguiente en un excelente libro titulado *Ibérica*. Fruto de esta relación es la generosa donación de una carpeta fotográfica, la última exposición sobre su viaje a Ucrania, y la invitación que realizó a la ufca en febrero de 2014 para visitar el Centro de Fotografía Contemporánea de Bilbao (CFC) que él dirige, en el cual la agrupación presentó sus credenciales en el País Vasco. Ha sido el gran valedor tanto de algunas publicaciones importantes, así como el mentor de una de las figuras emergentes más destacadas de la ufca, salido directamente de su cantera: Tiago da Cruz.

Tiago da Cruz

Fotógrafo de origen portugués afincado en Algeciras que ha pasado de ser la apuesta joven más interesante de la ufca al aparecer en un artículo de *El País*, dedicado a las nuevas caras de la fotografía española. Tiago es, así podríamos decirlo, el relaciones públicas de la agrupación fuera de la ciudad, y ha presentado su obra y los proyectos de la entidad por todo el país. Una de las últimas ocasiones ha sido la presentación en el Museo Reina Sofía de su libro *La isla*, en la que estuvo arropado por algunos de los nombres más vinculados a la ciudad, como Manuel Sonseca, el propio Castro Prieto o Pilar Pequeño, en un acto presentado por el gran Alejandro Castellote. En la actualidad dirige *Fotofobia*, fanzine dedicado a la visión más subversiva que pueda ofrecerse actualmente de la fotografía, una publicación en papel que ha logrado casi autofinanciarse (sí, ya saben, ese fenómeno que ocurría en tiempos pregeológicos consistente en editar un libro y conseguir vender un número suficiente para seguir editando). Tiago es además el coordinador de un nuevo proyecto de la Escuela de Fotografía, un espacio de estudio y reflexión que cuenta con talleres ya emblemáticos como el *Curso Básico*, *Iluminación*, etc. Se trata de *El Proyecto Personal*, taller destinado a todos aquellos que tienen una obra en ciernes y que necesitan un pequeño empujón para organizarse. Fruto de la última edición es la muestra que tuvo lugar en los boxes de la asociación AICultura, donde expusieron su obra Blanca Morales, Carolina Santos, Gema Casas, Marc Canet, la punta de lanza de las nuevas generaciones de fotógrafos algecireños, a los que habría que añadir a Iván Sanjuan. Pero Tiago es sólo uno más de los que un día fueron estudiantes de la escuela y, al cabo del tiempo se integraron en el proyecto. Gente como Juan Canas y Antonio Gámez, responsables de las sucesivas modernizaciones que la ufca ha vivido en los últimos años, llegaron un día, hicieron algunos cursos y preguntaron: ¿podemos ayudar?

Maite Tirado Relinque

Además de los ya citados, hay una lista interminable de gente de la ufca que funcionan como satélites: Juan Valbuena, Vari Caramés, Julio Álvarez Yagüe, Publio López Mondéjar o Eduardo Momeñe, Mon Magán, gente que va y viene, gente que de pronto te escribe un mensaje de ánimo, te regala un libro, te invita a participar en un encuentro fotográfico o, como ha pasado con el artista valenciano Alberto Adsuaara durante el mes de octubre, que te llama y te dice que ha decidido donar toda su producción fotográfica a la ufca. Así, como suena. Adsuaara declaró públicamente –en una memorable intervención de vídeo grabada en la galería de la ufca hace un par de años– que abandonaba la fotografía. Y ahora, nos sorprende de nuevo con esta increíble donación de más de ciento cincuenta piezas. Cuando Alberto le mostró su sorpresa y le preguntó por qué a la ufca, su respuesta fue contundente: «Siempre lo he tenido muy claro». Esta lista, a la hora de redactar este documento, acaba en un nombre propio: Maite Tirado Relinque. Sólo sabemos de ella que es de Barbate y tiene el número de socio 816. Es la última que se ha unido a ese gran batallón sin el cual nada de lo contado hasta aquí sería posible: los socios, el motor de la ufca, esas gentes más o menos anónimas que pagan religiosamente una cuota por el mero placer de recibir cada cierto tiempo información sobre el viento a favor que vive actualmente la entidad campogibraltareña. Con ese dinero se financia una parte importante de la actividad de un colectivo que, a día de hoy, navega gracias a un milagro sistemático que en breve podrá unirse al de la sanación de los enfermos o el de los panes y los peces: el de sobrevivir sin ningún tipo de ayuda institucional y hacerlo con una escuela y una galería a pleno funcionamiento, editando revistas y monográficos (el número uno de una nueva serie dedicado a gentes de la fotografía mostró en el año dos mil trece la obra de Antonio Pérez, uno de los mayores fans de la ufca que a su vez, junto a su *alter ego*, el gran Miguel Romero, es uno de los fotógrafos más queridos en la ciudad por los espectáculos que entrambos suele montar en la galería: en el último disfrazó de chimpancés a los asistentes y sustituyó la copa de bienvenida por unas cajas de plátanos). Entre todos han conseguido que lo que nació como UFCA, un proyecto de nombre más o menos solemne, con sus grandes iniciales en todos los membretes y frontispicios, se haya convertido en la ufca, un punto de encuentro para aficionados exigentes que, día a día, va imponiéndose nuevos e ilusionantes retos. Sirva aquí, como colofón, un fragmento del artículo firmado recientemente por Bernardo Palomo para saber qué es esa cosa llamada ufca: «Lo que comenzó siendo una asociación fotográfica, a día de hoy es un grupo cultural con identidad propia capaz de acercar la fotografía al arte contemporáneo y comprenderla como medio de expresión y espacio de experimentación. Nuestra gran inquietud es promover y difundir la fotografía contemporánea, cultivar la mente del observador para que la conciba como un espacio donde la reflexión y la innovación tienen cabida. En el mundo de la fotografía y la cultura UFCA ocupa un espacio aparte. Sus actividades y programas se alejaron hace mucho del prototipo asociación fotográfica».

AUTORES/AUTHORS:

Eloísa del Alisal y Abraham Martínez

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Gestora cultural

Gestor cultural

TÍTULO/TITLE:

Videojuegos educativos y gestión cultural

Educational videogames and cultural management

CORREO-E/E-MAIL:

eloisa@gestionycultura.com

abraham@gestionycultura.com

RESUMEN/ABSTRACT:

Los autores analizan el papel que pueden llegar a desempeñar los videojuegos educativos como instrumentos que ayuden al gestor cultural desde una doble vertiente. Por una parte, como elementos dirigidos a la mejora y formación de los propios gestores. Por otra, como herramienta que sea de utilidad para agilizar su trabajo.

The authors analyse the role that educational videogames can play as instruments that help the cultural agent in two different ways. On one hand, as elements aiming towards the improvement and training of the agents themselves. On the other hand, as a tool used to make their work more dynamic.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Videojuegos; gestor cultural; gestión cultural

Videogames; cultural agents; cultural management

Desde que apareciera el primer videojuego de la historia a finales de los años 40 del s. XX (1), el debate sobre sus potenciales usos y efectos en relación a la formación no han dejado de suscitar interés y a menudo cierta controversia entre la comunidad educativa.

El juego es la forma natural de aprender durante la infancia, pero también durante la edad adulta aunque muchas veces no nos demos cuenta de ello. La simulación, la repetición y sobre todo la diversión, son una combinación de éxito para el aprendizaje. Cualquier padre y cualquier profesor de primaria o secundaria saben de sobra que a través del juego aprendemos a comprender el mundo, a relacionarnos entre nosotros, a practicar sin consecuencias y un largo etcétera.

Que el juego sea o no digital no cambia en nada su potencial educativo. Está claro que el ajedrez es el mismo juego se juegue con fichas de madera o en una pantalla de ordenador. Lo que diferencia el juego digital del analógico no es otra cosa que las enormes posibilidades que ofrece el formato digital. El videojuego puede ser un simulador tan bueno que a veces asusta tanto realismo en manos de un niño. Pero temáticamente no hay tanta diferencia entre el ajedrez y alguno de los videojuegos que han sido tan criticados por su violencia, la principal diferencia es que en el ajedrez se ataca y elimina a un soldado con el simbólico gesto de tumbar una ficha, mientras que un videojuego puede llegar a detallar mucho más esa misma muerte a nivel gráfico. El ajedrez se centra más en la parte estratégica de la batalla porque omite otros detalles por evidentes limitaciones técnicas. En otras palabras: a veces el temor a un gran potencial por su posible mal uso no nos deja ver las enormes posibilidades de su adecuado uso.

Por seguir con el mismo ejemplo, se puede afirmar que después de siglos de existencia pocos dudan ya de las bondades del ajedrez como juego. En Armenia el ajedrez es una asignatura obligatoria en todos los colegios porque consideran que es un juego que favorece el desarrollo intelectual y fomenta el pensamiento crítico. Y cada vez en más países, también en España, se está convirtiendo en una actividad extraescolar muy recomendada para los niños. Según un estudio de Peter Dauvergne, de la Universidad de Sydney, el ajedrez entre otras cosas mejora la lectura, las habilidades en matemáticas de los escolares e incluso puede llegar a aumentar el coeficiente intelectual del niño (2).

Pero si nos preguntáramos qué es más adecuado para un niño del s. XXI, si jugar al ajedrez sobre un tablero o en un soporte digital ¿qué contestaríamos? El primer impulso para la mayoría de nosotros sería contestar que en el tablero físico. Y está claro que tiene sus ventajas, como que el niño tiene que relacionarse al menos con otro niño, o que pasa menos tiempo ante una pantalla con lo que eso puede implicar para su agudeza visual a largo plazo. Sin embargo, si preguntamos al niño cual de las dos opciones prefiere, posiblemente nos conteste que el formato digital. Y es que el atractivo que una pantalla ejerce sobre un niño no es algo que podamos ignorar.

Aceptar cambios es algo que cuesta. En el mundo del arte, todavía hoy, hay quien se aferra al óleo como técnica y menosprecia otras técnicas artísticas y formatos por ese mismo miedo al cambio. Pero nos olvidamos de que cuando los flamencos empezaron por primera vez a utilizar la técnica del óleo en el s. XV de forma sistemática, lo hicieron simplemente porque esa nueva técnica que era el óleo ofrecía más posibilidades que la entonces tradicional técnica del temple. Si además nos interesamos por saber con qué fines se utilizaba la técnica del óleo en el siglo XV, nos encontramos con que una de las principales finalidades era la de pintar retablos. Y los retablos no eran más que una forma de educar o de transmitir información a un pueblo mayoritariamente analfabeto. Es decir: el objetivo era formar a la población y para ello se buscó la forma más eficaz de conseguirlo. No la más culta, que en aquel momento era la escritura, sino la que ofrecía mejores resultados, que entonces consistía en contar una historia de una forma visual narrada en viñetas para que el mensaje pudiera ser entendido por todos.

Volviendo al siglo XXI nos damos cuenta de que vivimos en una sociedad con una cultura visual muy desarrollada, en la que la imagen tiene una importancia crucial y en la que además compartimos el conocimiento de ciertas claves que nos ayudan a interpretar esa información de forma adecuada. Claves que nos pueden parecer muy obvias pero que en realidad no lo son tanto, como se ha podido comprobar cuando se ha tenido oportunidad de estudiar a comunidades indígenas aisladas que, al no compartir la misma cultura visual, interpretan de forma totalmente diferente la forma en que se suceden las imágenes de por ejemplo una película.

En la sociedad actual no tendría sentido comunicarse a través de retablos porque ya ni siquiera los entiende la mayoría de la población. Las claves de interpretación de la información visual han cambiado. Las esculturas de las puertas de las catedrales hoy en día se perciben como una parte valiosa de nuestro patrimonio que vale la pena admirar, pero ya nadie siente temor al ver las escenas de martirios que las pueblan, en parte porque el mensaje también pertenece a otro tiempo, pero sobre todo porque las puertas de los grandes templos ya no son los medios de comunicación que fueron hace siglos. Para transmitir un mensaje a la población de hoy en día resulta mucho más efectiva una valla publicitaria, un vídeo, un mensaje a través del teléfono. Es decir, los medios de nuestro tiempo.

Es por este mismo motivo que el aprendizaje a través de medios digitales es también más efectivo, simplemente porque los ciudadanos del siglo XXI, y en especial los más jóvenes, son más receptivos a estos formatos que a otros, los entienden mejor y eso les permite aprender con ellos más fácilmente. A veces sin prácticamente ningún tipo de esfuerzo por su parte, cuando se consigue que el aprendizaje sea realmente divertido, y qué duda cabe de que los videojuegos resultan divertidos para un porcentaje importante de los niños y jóvenes de hoy.

Sobre el uso del juego educativo y más concretamente del video-juego educativo, aplicado a la gestión cultural, podríamos decir que existen principalmente dos formas de utilización:

1. Videojuegos dirigidos a gestores culturales

Aunque no se trate de videojuegos propiamente dichos, existe algún antecedente digno de mención previo a los videojuegos de gestión cultural. El más relevante es el simulador de gestión cultural que el Ministerio de Cultura de España lanzó hace algunos años. Este simulador es una interesante herramienta que permite aprender en un entorno ficticio sin que los errores cometidos tengan consecuencias en el mundo real, y también permite repetir la operación tantas veces como se precise, pero le falta el componente lúdico que diferencia al juego del trabajo simulado.

Sin embargo, el que es probablemente el primer videojuego de gestión cultural que se ha hecho nunca, no se presentó hasta finales del año 2014. Nos referimos a MasterArts Quiz, un videojuego educativo pensado expresamente para gestores culturales y estudiantes de gestión cultural. Este videojuego ha sido desarrollado por Área de Trabajo, empresa cultural responsable de proyectos como la revista *g+c*, el portal Cultunet o el software de gestión cultural Cultutech. Lanzado bajo la marca paraguas Cultureta Games (3), se trata del primero de una serie de videojuegos dirigidos a este colectivo profesional con los que se pretende adaptar el formato del videojuego a diferentes necesidades de los profesionales de la cultura.

MasterArts Quiz se basa en la premisa de que una actividad que levanta pasiones, como es la gestión cultural, puede ser divertida sin que ello sea incompatible con el hecho de que se trate de una actividad seria con un impacto y una responsabilidad a nivel social indudable. Y aunque este planteamiento siempre ha existido en el sustrato ideológico del equipo de Área de Trabajo, es evidente que un videojuego se presta especialmente a materializar esta idea.

Durante el análisis previo al desarrollo del proyecto se investigó la posible existencia de otros proyectos parecidos y no se encontró ningún otro videojuego dirigido específicamente al colectivo profesional del sector de la cultura en ningún país del mundo. Esto no es nada raro, de hecho apenas existen videojuegos enfocados a actividades profesionales de otros sectores diferentes al de la cultura. Hay una dificultad evidente, y es que un desarrollo de este tipo implica conocer bien el sector y la actividad relacionada con el juego y al mismo tiempo ser capaz de convertirla en un juego sin que se pervierta la esencia de esa actividad y sin que el juego sea un auténtico aburrimiento. Pero la escasez de juegos de este tipo sobre todo se debe a que un videojuego dirigido a un colectivo profesional se está limitando a un público objetivo reducido, lo cual hace que para una industria de los videojuegos con un cierto volumen no resulte un proyecto atractivo.

El reto que mencionábamos antes de trasladar una actividad real a un juego que resulte divertido hace que a menudo los videojuegos tengan un argumento muy simplificado de dicha actividad que no se ajusta en absoluto a su realidad. El trabajo del empresario avícola se convierte en un personaje corriendo de un lado a otro para recoger los huevos que ponen las gallinas a una velocidad poco creíble. La actividad de un fontanero (Mario Bros) se traduce en

un señor vestido de una forma peculiar saltando por unos enormes tubos que no conducen ningún líquido. Son juegos que en nada sirven para aprender los entresijos de las actividades en las que se basan. En este caso, para no distanciarse de la actividad real, que es el objetivo último del videojuego, MasterArts Quiz se sitúa en un concurso televisivo en el que el presentador sólo hace preguntas relacionadas con la gestión de la sub-área de la cultura elegida. Permitiendo de esta forma separar en nueve categorías algunas de las principales actividades que se pueden desarrollar dentro de la cultura. No deja de ser un escenario ficticio y poco creíble que distorsiona hasta cierto punto el mundo real. ¿En qué concurso televisivo del mundo real se preguntaría sobre gestión cultural? Además se acentúa el ambiente ficticio presentando al concursante como un pequeño monstruo verde, jugando de una forma simpática con la idea del friki de la cultura. Pero las preguntas que se hacen son del todo rigurosas y han sido diseñadas con el fin de aprender algo con cada una de ellas. Lo que finalmente hace que no sea fácil acertar para la inmensa mayoría de jugadores y sea un juego tan válido para estudiantes de gestión cultural como para profesionales con una larga trayectoria.

Todavía es pronto para evaluar los resultados, pero en el poco tiempo que ha transcurrido desde el lanzamiento del videojuego la aceptación ha sido muy buena.

2. Videojuegos educativos como herramienta del gestor cultural

El segundo gran grupo de videojuegos utilizados en gestión cultural sería el de aquellos juegos dirigidos a los públicos de la cultura, que el gestor cultural gestiona como herramienta educativa. Y también es la segunda línea de trabajo de Cultureta Games.

Un videojuego de este tipo es una herramienta de mucha utilidad para el gestor cultural, al permitir introducir el consumo de cultura de una forma natural para el niño. Según un estudio llevado a cabo por la Consejería de Educación de la Generalitat Valenciana (4), un 60% de los niños juega a videojuegos entre semana y casi un 95% los fines de semana. Aumentar la oferta de videojuegos educativos que tengan como finalidad introducir nuevos hábitos de ocio cultural es una gran oportunidad de llegar al público más joven.

NOTAS

(1) El primer videojuego de la historia fue probablemente el juego de misiles creado y patentado por Thomas T. Goldsmith Jr. y Estle Ray Mann en Estados Unidos en 1947.

(2) P. DAUVERGNE (2000). *The Case for Chess as a Tool to Develop Our Children's Minds*. University of Sydney.

(3) MasterArts Quiz es un videojuego *on line* al que se puede jugar desde el sitio web: www.culturetagames.com o bien descargando la aplicación de *android* o *Apple* desde sus respectivas tiendas.

(4) <http://www.cece.gva.es/eva/docs/convivencia/publicaciones/es/videojuegos.pdf>





WORKSHOP



TURISMO CULTURAL Y DESARROLLO REGIONAL: LA METRÓPOLIS COMO REFERENCIA

Diomira Maria Cicci Pinto Faria

AUTORA/AUTHOR:

Diomira Maria Cicci Pinto Faria

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG/BRAZIL. Departamento de Geografia. Curso de Turismo

TÍTULO/TITLE:

Turismo cultural y desarrollo regional: la metrópolis como referencia

Cultural tourism and regional development: the metropolis as a reference point

CORREO-E/E-MAIL:

diomirac@ufmg.br

RESUMEN/ABSTRACT:

La capacidad de un museo en contribuir al desarrollo regional es el tema de este artículo. La implantación de una institución cultural en un territorio dominado por la minería y que se transformó en un atractivo turístico se presentó como un caso relevante para investigar la influencia del turismo cultural en el desarrollo regional. Se ha tratado de verificar si es posible convertir los activos del turismo cultural en beneficios tangibles para la población de un territorio, incluyendo a los menos favorecidos. Para esta reflexión la primera tarea fue definir lo que es desarrollo, medir los impactos tangibles e intangibles de la actividad turística en un territorio y analizar su contribución al desarrollo local y regional. Los impactos tangibles o económicos fueron determinados al utilizar un modelo de equilibrio general computable y los impactos intangibles o sociales por medio de métodos cualitativos de análisis. Se ha verificado que el mayor impacto económico ocurre en la metrópoli regional, donde el impacto en el PIB es el más significativo. De esta manera, la metrópoli se fortalece como centro hegemónico, polarizador de actividades culturales.

The subject of this article is the capacity of a museum to contribute to regional development. The implantation of a cultural institution in an area dominated by mining and which was transformed into a tourist attraction, seemed to be a relevant case for research into the influence of cultural tourism on regional development. We have tried to check whether it is possible to turn the assets of cultural tourism into tangible benefits for the population of a region, including the less fortunate. For this reflexion, the first task was to define development, measure the tangible and intangible impacts of tourist activity in the region and analyse its contribution to local and regional development. The tangible or economic impacts were determined by using a computable general equilibrium model and the intangible or social impacts by means of qualitative methods of analysis. It has been verified that the greatest economic impact occurs in

the regional metropolis, where the impact on the GDP is more significant. In this way, the metropolis is strengthened as a hegemonic centre, a polariser of cultural activities.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Museo; desarrollo; turismo cultural; impactos; metrópoli regional.

Museum; development; cultural tourism; impacts; regional metropolis.

Introducción

La capacidad de un museo en contribuir al desarrollo económico regional es el tema de este artículo. La implantación de una institución cultural en un territorio dominado por la minería y que se transformó en un atractivo turístico se presentó como un caso singular para investigar la influencia del turismo cultural en el desarrollo regional. Se decidió estudiar el municipio de Brumadinho, en la Provincia de Minas Gerais, en el interior de Brasil, pues en este municipio se ha implantado, en el año de 2006, un museo de arte contemporáneo. Se ha tratado de verificar si es posible convertir los activos del turismo cultural en beneficios tangibles para la población de un territorio, incluyendo a los menos favorecidos. Para esta reflexión la primera tarea fue definir lo que es desarrollo y, la segunda, medir los impactos tangibles e intangibles de la actividad turística en un territorio y analizar su contribución al desarrollo local y regional. Los impactos tangibles o económicos fueron determinados al utilizar un modelo de equilibrio general aplicado o computable y los impactos intangibles o sociales por medio de métodos cualitativos de análisis. El texto está estructurado de la siguiente manera: en la primera parte se brindan informaciones acerca del museo objeto de análisis. A continuación se presenta la definición de desarrollo utilizada, los fundamentos económicos de la medición de los impactos, el modelo de equilibrio general aplicado, las simulaciones y resultados. Los impactos sociales y los comentarios finales culminan el presente artículo.

El Museo

El museo de arte contemporáneo y jardín botánico Inhotim es un lugar que abriga un patrimonio cultural, ubicado en un medio ambiente natural transformado. De acuerdo con Pastor (2001), como patrimonio cultural se entiende algo que resulta especialmente atrayente, sea por su antigüedad, monumentalidad o por las características estéticas y que puede ser definido como un conjunto de creaciones realizadas por un pueblo a lo largo de su historia, siendo constituido tanto por obras del pasado como por la cultura actualmente viva. En el caso de Inhotim es un lugar que logra «musealizar» el arte contemporáneo. El museo mostrará los objetos no como piezas u obras con valor en sí mismo, sino como representación de la cultura a la cual pertenecemos.

Inhotim está ubicado en el municipio de Brumadinho, en la provincia de Minas Gerais, en Brasil (Figura 1). La distancia del museo a capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, es de 60 km. El área metropolitana de Belo Horizonte incluye, según los datos del Censo 2010, una población de aproximadamente 3 millones de habitantes mientras Brumadinho posee 34.000. Una foto del museo se presenta al final del texto (Figura 2).

En el museo, en el año 2011, había más de 500 obras de arte dispuestas a lo largo de senderos y caminos paisajísticos, en 18 galerías y al aire libre. El jardín botánico tenía más de 4.000 especies en sus colecciones, con destaque para la colección de palmeras (1) y espe-

cies nativas, pertenecientes a los ecosistemas de la Mata Atlántica y del Cerrado. La colección de arte posee obras fundamentales del arte de los años 60 a los días actuales, sintetizando las principales corrientes del arte contemporáneo nacional e internacional.

Abierto al público en 2006, constituye un nuevo actor en la región. Con sólo 7000 visitantes en el año de su estreno subió para 147.000 en 2009, 170.000 en 2010 y para 240.000 en el año de 2011. Actualmente el museo ofrece diversas facilidades para el visitante como diferentes opciones de restauración, tiendas, pequeños coches para transporte de visitantes adentro del museo y eventos culturales como presentación de cantantes, orquestas, etc.

Desarrollo

Desarrollo es un concepto complejo y multidimensional que no solamente abraza el crecimiento económico y mejoras en la calidad de vida de las personas como salud y educación, añadiendo aún la integridad cultural y la libertad de las personas. De acuerdo con Sharpley (2004: 27) constituye cambios continuos y positivos en las dimensiones económica, social, política y cultural de la condición humana, teniendo como norte principios de libertad de elección y límites de la capacidad del medio ambiente de soportar estos cambios. Se puede saber si el proceso de desarrollo fue un éxito en un determinado sitio buscando contestar las siguientes preguntas: i) ¿qué está ocurriendo con los pobres?; ii) ¿qué sucede con el desempleo? y iii) ¿qué pasa con la desigualdad? A partir de la definición de Sharpley se decidió averiguar si la implantación del museo desencadenó un proceso de desarrollo regional y local investigando el crecimiento económico, los cambios sociales y el impacto en la pobreza.

El impacto económico

Hoy día la cultura puede ser comparada con la naturaleza en términos de su amplia diversidad (Yúdice, 2013) y en muchos casos se ha transformado en bien o servicio comercializado en los mercados. En el caso del turismo cultural, miles de personas se desplazan de un sitio a otro para visitar a museos, exposiciones y festivales y un conjunto de sectores económicos se ofrece para atenderlos. En vista de esto, es necesario que se conozca el impacto económico de este fenómeno en el territorio donde esto ocurre, de manera a planificar acciones, gestionar de forma eficaz el patrimonio, preservar el medio ambiente, proteger las personas del local y también la cultura local.

La teoría económica considera que el movimiento de personas a través del turismo y el gasto respectivo puede generar tres impactos económicos, denominados directo, indirecto e inducido, siendo el impacto total la suma de los tres (Antón, 2007; Cooper *et al*, 2001; Faria, 2005; Cuadrado, 1996).

El impacto directo es el valor de los gastos derivados de la visita al que se le resta el valor de las importaciones (2) necesarias para ofrecer los servicios y productos. De manera que el impacto directo será probablemente menor que los gastos, excepto en los casos en que la economía pueda ofrecer todas las necesidades de los visitantes a partir de sus propios sectores productivos.

Los establecimientos que reciben directamente los gastos de los visitantes también necesitan adquirir productos y servicios de otros sectores de la economía. Los restaurantes, por ejemplo, van a contratar servicios de construcción, de la banca, de electricidad, agua, alimentos y bebidas. Además, los proveedores de esos establecimientos necesitarán aún adquirir servicios y productos de otros establecimientos de la economía y así el proceso circular se pone en marcha. El proceso de actividades económicas encadenadas por el incremento de los gastos es conocido como efecto indirecto. El efecto indirecto no incorpora todos los gastos de los visitantes del impacto directo, pues una parte de los recursos irá para las importaciones, ahorros e impuestos.

Por último, los impactos directos e indirectos de las actividades turísticas van a generar ingresos a los residentes en la forma de sueldos, distribución de ganancias, interés y alquileres que serán, en parte, gasto en productos y servicios de la economía local y en su área de influencia, incrementando la dinámica económica local, regional y nacional. Éste es el denominado impacto inducido.

Hay diferentes métodos para medir los impactos del turismo, que cambian de acuerdo con el objetivo propuesto y los recursos disponibles. Mitchell y Ashley (2010) realizaron una síntesis de las metodologías en la literatura. Dos métodos son señalados como los más adecuados para medir el impacto del turismo en la economía: el insumo-producto y modelos de equilibrio general aplicado. Aunque el análisis de insumo-producto sea el más conocido y utilizado por los investigadores del tema turismo y economía (3), los autores entienden que es una herramienta limitada, puesto que no ofrece información con respecto a los impactos sobre la población de bajos ingresos y la distribución espacial de los mismos. A su vez, los modelos de equilibrio general aplicado –MEGA– son los más indicados (Donaghy, 2009; Taylor, 2010), pues, como señala Donaghy (2009), la herramienta tiene la capacidad de medir los efectos e impactos de una determinada inversión en un local y también medir la repercusión o influencia en la red de conexiones sectoriales y espaciales que conforman el sistema económico.

Un modelo de equilibrio general aplicado (MEGA) es un método de análisis cuantitativo para evaluar el impacto de políticas públicas en el sistema económico en su conjunto. El modelo reproduce, de la mejor forma posible, la estructura de la economía como un todo y la naturaleza de los cambios existentes entre los agentes económicos (hogares, empresas, gobierno y sector externo).

Una de las virtudes del modelo es su capacidad para mostrar las consecuencias que un cambio puntual en una variable o en un sector puede tener en el conjunto de la economía. Las simulaciones con los MEGA logran capturar un amplio espectro de impactos económicos derivados de la implantación de una específica política pública o un determinado proyecto. Son especialmente utilizados cuando los impactos de la implantación de políticas o de proyectos son demasiados complejos y se materializan por medio de diversos canales de transmisión. Los modelos MEGA incorporan los tres impactos posibles al reproducir las transacciones entre agentes económicos, entre diferentes mercados o sectores productivos, además de simular el flujo comercial entre regiones específicas (Isard, 1998; Donaghy, 2009; Taylor, 2010).

El modelo

El modelo de equilibrio general aplicado utilizado en esta investigación fue el IMAGEM B (*Integrated Multi-Regional Applied General Equilibrium Model for Brazil*), desarrollado por el «Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional» (CEDEPLAR de la Universidad Federal de Minas Gerais) con el objetivo de auxiliar en análisis de políticas públicas, prever impactos de inversión en infraestructura y de implantación de proyectos. El modelo posee una especificación multiregional integrada, es decir, es un modelo *bottom-up* (de abajo hacia arriba) para las 27 provincias de Brasil y *top-down* (de arriba hacia abajo) para 558 microrregiones y 5.507 municipios en Brasil (Domingues *et al*, 2009). Modelos tipo *bottom-up* tratan a cada una de las regiones específicas como si se tratase de una economía separada, es decir, como si existiera un modelo completo para cada región, sin embargo, plantean que hay una interacción entre ellas y entre los agentes regionales y nacionales. Los resultados nacionales en este tipo de modelo se obtienen a partir de la agregación ponderada de los resultados regionales. A su vez, la especificación para las microrregiones y municipios es *top-down*, lo que permite un desglose del resultado de las provincias en este nivel de regionalización.

El IMAGEM-B sigue la estructura teórica del modelo TERM (Horridge *et al*. 2005), calibrado para informaciones de la economía de Brasil. Es un modelo tipo *Johansen*, que sigue la escuela de linealización noruego-australiana, en la cual la estructura matemática es representada por una serie de ecuaciones lineales y los resultados se interpretan a través de las tasas de variación anuales en un año típico de la inversión. Las cifras obtenidas muestran la variación en relación con una trayectoria de tendencia (línea de base) de la economía, lo que representa el efecto adicional de la inversión realizada (debido a un proyecto, por ejemplo).

El núcleo de la base de datos del modelo son dos conjuntos de matrices representativas del uso de productos en cada provincia y de los flujos de comercio. El primer conjunto de matrices representa las relaciones de uso de los productos (domésticos o importados) para 40

usuarios en cada uno de las 27 provincias, siendo 36 sectores económicos y 4 demandantes (hogares, inversión, gobierno y exportación). El segundo conjunto representa el flujo de comercio entre las provincias para cada uno de los 36 sectores/productos del modelo, en las dos situaciones: doméstica e importada. La base de datos representa la estructura productiva de la economía de Brasil en el año de 2003, incluyendo los flujos de bienes y servicios entre las provincias. Las simulaciones son realizadas en el software GEMPACK por medio de comandos específicos. Las especificaciones del modelo y calibraciones están en Domingues (2009), mientras los cierres y la construcción de las simulaciones están detallados en Faria (2012).

El estudio de caso

Para determinar el impacto del museo fueron analizados una serie de datos provenientes de encuestas realizadas con visitantes, autóctonos, políticos, liderazgos como directores de escuela, periodistas, artistas plásticos, con el objetivo de conocer aspectos tangibles, que pueden ser cuantificados, y también los intangibles, que ofrecen pistas para reconocer procesos y cambios en una sociedad. La mirada integral contribuye para un mayor conocimiento de los cambios que suceden y amplía el poder de la explicación. Para determinar la muestra representativa de la población se basó en los datos del Instituto de Geografía y Estadística de Brasil (IBGE), responsable de la recolección, análisis y divulgación de los datos del Censo Demográfico. Se decidió estimar una muestra estratificada y la variable elegida para medir la dispersión de la población fue la variable ingreso del cabeza de familia, dado que es una variable que resume los diferentes niveles socioeconómicos, lo que determina los gustos y preferencias. Se ha utilizado un error relativo global de 8,8% y un nivel de confianza de 95%, lo que ha resultado en una muestra de 841 entrevistas para los residentes de Brumadinho.

Para los visitantes del museo, el plan de muestreo se ha basado en la técnica de muestreo aleatorio simple, utilizando una proporción. Esta elección se debe a que la ecuación de la proporción no requiere información sobre el universo de interés. El error máximo utilizado fue de 5% y 95% de confianza. Fueron realizadas 393 entrevistas, en el verano de 2010, donde se les preguntó informaciones acerca de los gastos en la visita y demás informaciones del perfil socioeconómico de los mismos.

Aspectos tangibles

Para medir los aspectos tangibles fue necesario conocer la procedencia, el gasto de los visitantes y los ingresos turísticos.

Los visitantes del museo fueron desglosados en las categorías de excursionistas y turistas. De acuerdo con la Organización Mundial del Turismo, excursionista es la persona que realiza

actividades turísticas en un destino pero no realiza pernoctaciones (*same-day*) y turista es la persona que realiza actividades en viaje o en locales fuera de su residencia habitual, por no más que un año consecutivo por motivos de ocio, negocios y otros (*overnight visitor*) (4). En el caso de Inhotim se ha verificado que el número de excursionistas es tres veces más alto que el número de turistas, es decir, de cada cuatro visitantes del museo, uno es turista. Con relación a la procedencia, se verifica que el 80% de los visitantes viene de la provincia de Minas Gerais, con destaque para la región metropolitana de Belo Horizonte, que alcanza el 72%. De otras provincias de Brasil proviene el 19% del total de visitantes y del extranjero, sólo 1%. Como era previsible, los excursionistas constituyen la gran mayoría de los visitantes, ya que la principal área emisora es la región metropolitana de Belo Horizonte-RMBH.

Un 20% de los turistas afirmó haber elegido Inhotim como el «destino principal», siendo la mayor participación de turistas del grupo «uno entre otros destinos», con el 44%, seguido por «una visita no planificada», con el 36%. Estos dos últimos resultados señalaron que Inhotim está incluido en rutas y paquetes turísticos y que es un producto que atrae al turista que está en Belo Horizonte o zona aledaña.

Aunque no todos los turistas eligieron a Inhotim como el destino principal del viaje, se realizaron pernoctaciones adicionales con la motivación de conocerlo. Así lo hicieron el 11% de los turistas que lo visitaron. Las pernoctaciones se concentraron en Belo Horizonte, con el 74% y, sumando a la región vecina, ha alcanzado el 89%. Brumadinho, territorio donde se ubica Inhotim, participaba con el 8% del total de pernoctaciones (5).

Los gastos del visitante

El valor de los gastos de los visitantes fue desglosado entre los gastos en la visita y gastos externos a la visita al museo. Los gastos en la visita están constituidos por los gastos para el transporte local de los visitantes para acceder al museo y los gastos dentro del establecimiento. Los gastos externos a la visita son los gastos de los visitantes en las ciudades, que repercuten sobre el tejido económico local o en su área de influencia. Son los casos de gastos en hostelería, restauración, galerías de arte, tiendas de artesanías y regalos, oficinas de alquiler de coches, en el comercio general como supermercados, farmacias, etc. Fueron determinados los gastos externos a la visita sólo para aquellos casos en que la visita al museo haya sido la principal motivación del viaje o, de lo contrario, considerar las pernoctaciones adicionales debido a la visita realizada.

Los gastos en la visita fueron determinados a partir de la composición de los gastos promedio de los visitantes, desglosados entre excursionista y turista. Se observa en el siguiente cuadro, que la participación de los gastos es similar entre las dos categorías de visitantes, siendo los gastos de restauración y transporte los más significativos en ambos grupos. El valor está entre 23,4 y 29,2 euros para excursionista y turista, respectivamente.

Cabe señalar que el transporte se refiere al transporte local, por ejemplo, tramo Belo Horizonte-Inhotim-Belo Horizonte y está constituido por gastos en autobús, taxi o combustible. El gasto en transporte de larga distancia no fue considerado, pues no fue posible identificar la parte de los costes de estos gastos que las compañías dejaron en el territorio.

Gastos Directos	Excursionista	Turista
Taquilla	22%	17%
Cafés y Restaurantes	35%	42%
Compras	7%	15%
Transporte	36%	26%
Total	100%	100%
Gasto - € / visita	23,44	29,18

Fuente: Encuesta verano 2010

CUADRO 1. Gasto en la visita

Los gastos en la visita sin considerar el transporte para acceder al Instituto se denominan gasto interno y se presentan a continuación.

Gastos Directos	Inhotim	
	Excursionista	Turista
Taquilla	34%	23%
Cafés, Restaurantes y Compras	66%	77%
Total	100%	100%
Gasto - € / visita	15,02	21,53

Fuente: Encuesta verano 2010

CUADRO 2. Gasto interno

Se observa que la taquilla representan una tercera parte de los gastos en la visita y los gastos con comida y compras complementan el gasto total, cuyo valor está entre 15 y 21,5 euros para excursionista y turista, respectivamente.

Con respecto a la determinación de los gastos externos a la visita fueron considerados sólo los turistas que visitaron Inhotim como destino principal o, aunque no haya sido ésta la principal motivación del viaje, hayan realizado pernoctaciones adicionales debido a la visita, lo que corresponde a 31% del total de turistas. Estos se quedan un promedio de 1,92 días. El siguiente cuadro presenta los perfiles de gasto de los turistas.

Ítem	%
Cafés y Restaurantes	31%
Alojamiento	26%
Compras	13%
Regalos	4%
Transporte	4%
Alquiler de coches	7%
Entretenimiento	3%
Vestuario	1%
Supermercados	6%
Otros	6%
Total	100%
Gasto - € /día	81,79
Observaciones	30

CUADRO 3. Gasto externo
Fuente: Encuesta verano 2010

Cabe señalar algunos aspectos. Nuevamente los gastos en restauración son los más destacados del total de gastos, seguidos por la hostelería y compras. Se observa que los gastos en hostelería son más bajos que los de restauración, debido a la significativa participación del turista que se queda en la casa de amigos o personas de la familia. El transporte es significativo e incluye gastos en taxi, autobús, metro, es decir, transporte urbano. Cuando se suman las categorías de transporte, combustible y alquiler de coches se alcanza el 11%. No incluye los gastos de transporte de larga distancia, como hemos mencionado anteriormente.

Ingreso del Turismo

El ingreso derivado del turismo fue determinado a partir de los gastos de los visitantes, obtenido por medio de los datos de la encuesta. Las informaciones que alimentaron los cálculos realizados fueron justificadas anteriormente, pero resulta importante hacer el siguiente resumen: en el año 2010 el número de visitas llegó a unos 170.000 visitantes, siendo el 76% excursionistas y el 24% turistas, el gasto medio en la visita de cada visitante al día estuvo entre los 23,44 y 29,18 euros, respectivamente. El gasto externo a la visita fue de 81,79 euros por turista al día, con una estancia promedio de 1,92 días. Del total de turistas solo el 31% hace pernoctaciones exclusivas debido a la visita a Inhotim. A largo plazo se decidió considerar un total de 400.000 visitantes, similar a la frecuencia al año de instituciones culturales en Brasil como el Museo de Arte Moderna en São Paulo o el Jardín Botánico en Rio de Janeiro.

Se ha planteado aún que la representación de los excursionistas y turistas en el total será de 50% en el largo plazo. El ingreso total generado a partir del Museo fue de 6.1 millones de euros en 2010, con potencial para llegar a 20.2 millones de euros a largo plazo.

Aunque los valores de los ingresos directos son relevantes, esto no significa que los recursos se quedan integralmente en Brumadinho o en el lugar de las pernoctaciones. Como hemos mencionado anteriormente, los establecimientos que reciben directamente los gastos de los visitantes necesitan pagar proveedores (locales, nacionales o del extranjero), adquirir productos y servicios de otros sectores de la economía, contratar servicios diversos, pagar royalties por el uso de marcas, etc. Para conocer los impactos totales, incluyendo los impactos directo, indirecto e inducido, se presentan, a continuación, los resultados de las simulaciones con el modelo de equilibrio general aplicado.

Simulaciones con el MEGA

Se puede interpretar una simulación con un modelo de equilibrio general de la siguiente manera: se parte de un equilibrio inicial de la economía (*benchmarking*) y se llega a otro equilibrio tras una perturbación exógena. Esta perturbación se denomina *shock*. Los resultados de la simulación se basan en comparaciones entre ambos equilibrios, antes y después del *shock*, en relación con una situación futura donde este *shock* no se produce.

En el caso que se presenta, la construcción de los *shocks* se produjo bajo la información sobre el gasto turístico y aumento del *stock* de capital en la fase denominado de largo plazo, es decir, cuando el museo está en operación. En esta fase fueron realizados dos *shocks*. Lo primero se basó en el impacto que provocaría los gastos de los visitantes sobre los sectores económicos del modelo IMAGEM-B que están directamente vinculados a la actividad turística. El segundo *shock* se basó en la expansión del *stock* de capital, derivada de las expectativas de los agentes económicos en ampliar sus ganancias a través de la inversión en sectores relacionados con el turismo (hoteles, restaurantes, etc.) Este *shock* se obtuvo al multiplicar el ingreso del turismo a una tasa de rendimiento esperada para las inversiones derivadas de este ingreso. Vale mencionar que los dos *shocks* fueron realizados conjuntamente (6).

Resultados

Los principales impactos en la economía de la provincia de Minas Gerais, obtenidos a partir de las simulaciones, fueron evaluados a través de la interpretación de los cambios en las siguientes variables seleccionadas: producto interno bruto (PIB) y empleo. Los resultados serán presentados para dos escenarios: una situación actual, representada por el año 2010, denominado escenario 1, y una situación futura, cuando el número de visitantes alcanzará un total de 400.000 por año, denominado escenario 2. El cuadro siguiente presenta los resultados

obtenidos y la interpretación será realizada para el escenario 1, incluyendo comentarios al escenario 2. Los resultados se interpretan como incrementos porcentuales derivados de los *shocks*.

Variables	Minas Gerais Provincia	Belo Horizonte - Metropoli	Brumadinho
Escenario 1			
PIB	0.0189	0.0747	0.063
Empleo	0.0265	0.1007	0.1555
Escenario 2			
PIB	0.0617	0.2436	0.2055
Empleo	0.0865	0.3281	0.5067

CUADRO 4. Resultado de la simulación de largo plazo (%)
Fuente: elaboración del autor basado en los resultados del IMAGEM-B.

Es posible observar que los resultados son positivos, aunque el impacto sea de pequeña magnitud. Sin embargo, hay que acordar que es el impacto de un único museo en la economía de una provincia. Los resultados indican que el mayor impacto sobre el PIB ocurrió en la metrópoli (0,07%), por comparación con el municipio (0,06%). Esta diferencia se vuelve más significativa al constatar que la magnitud del PIB de la metrópoli era 50 veces superior al del municipio, en el año de 2010.

Para una mejor comprensión de los resultados, se estimó un indicador síntesis que demuestra el impacto del museo en la economía de la provincia de Minas Gerais, denominado efecto generador de largo plazo.

El efecto generador de largo plazo fue calculado como la razón entre la variación del PIB real de la provincia (0,0189%) y el valor del ingreso turístico como porcentaje del PIB (corresponde a 0,0055% del PIB de Minas Gerais). El efecto generador de largo plazo indica que el aumento de una unidad monetaria en la demanda final de los turistas, es decir, en el gasto turístico, además de una ampliación en el *stock* de capital, resulta en un aumento en el PIB de la provincia de 3,45 unidades monetarias. Al descomponer este resultado entre los municipios, se puede concluir que de cada unidad monetaria incremental debido al gasto del visitante y del incremento en el *stock* de capital, la metrópoli retiene el 59% del efecto generador y el municipio sede del museo retiene el 1%, mientras que los otros 40% repercuten sobre el restante de la provincia por medio de fugas (*spillover*) y efectos de encadenamientos.

Es posible obtener algunas conclusiones a partir de este resultado. Se verifica que la mayor parte de los flujos económicos generados a partir del museo van en dirección a la metrópoli. Una vez que el turismo integra diversos sectores económicos que van a soportar la experiencia turística (Hidalgo, 1996), la mayor concentración de estos servicios está en los grandes

centros urbanos, especialmente en las áreas metropolitanas (Tisdell, 2001). Se puede acudir a Christaller's *Central Place Theory* (Parr, 2002), que muestra la relativa relevancia de un determinado lugar en relación a su vecindad. El lugar central ofrece bienes y servicios de diferentes niveles, desde el más especializado hasta el más básico. Aunque el servicio o bien más especializado sea ofrecido en un lugar central será consumido en lugares más distantes. El autor va a proponer una jerarquía de centros urbanos y en este contexto la metrópoli será siempre un lugar de referencia para el turista.

En el territorio donde está el museo, Brumadinho, se queda una pequeña porción del impacto generado, demostrando la poca capacidad que la estructura económica local tiene para retener el ingreso derivado del turismo. Se puede razonar, en términos generales, que en destinos turísticos que no son lugar de alojamiento, el impacto del turismo en la economía será muy tímido.

Al analizar los impactos por la óptica del empleo, la provincia recibió un impacto de 0,026%, y el desglose entre los municipios sugiere que Brumadinho fue el más beneficiado, en términos relativos, presentando un incremento de 0,15%, en comparación a la metrópoli con 0,10%, de acuerdo con el cuadro 4, presentado anteriormente. Cabe resaltar que, de acuerdo con Domingues *et al* (2010: 14), las tasas de variación de empleo resultantes se refieren al factor trabajo y no al número de personas empleadas. Ambas pueden ser asociadas presumiendo que las alteraciones de uso del factor trabajo representan un número igual de nuevos trabajadores y los actualmente empleados no aumentan el número de horas trabajadas.

De esa manera, al adoptar el número de empleos existentes en un año determinado, se puede estimar el número de empleos generados en las localidades de interés a causa de un proyecto. De esa forma, se calculó el impacto en el número de empleos en la provincia y el desglose para la metrópoli y para el municipio sede del museo. Los resultados están descritos en el cuadro a continuación.

Variable	Provincia Minas Gerais	Metrópoli Belo Horizonte	Municipio Brumadinho
Escenario 1	1.111	1.274	491 (7)
Escenario 2	3.619	4.152	882 (8)

CUADRO 5. Estimación del empleo a partir del ingreso turístico generado por el museo (und)
Fuente: Elaboración propia a partir de los resultados de las simulaciones con el modelo IMAGEM-B.

Se nota, a simple vista, que el número de empleos generados en la metrópoli es mayor que en la provincia. Aunque hayan sido presentados solamente los resultados del modelo de equilibrio general para los municipios de interés, en este caso, Belo Horizonte y Brumadinho, el modelo simula los impactos para todos los municipios de la provincia. De esta forma, el resultado para Minas Gerais es el impacto final para la provincia y, debido a la movilidad re-

gional del factor trabajo, algunas ciudades «pierden» trabajadores para áreas donde ocurre un incremento de la actividad económica.

Otro punto importante es el menor número de empleos generados en el municipio sede del museo. Cabe señalar que sólo el museo contaba con 481 empleados en diciembre de 2010. De esa forma, se consideró el volumen de empleados del museo y los diez empleos adicionales estimados en la simulación para Brumadinho refleja la respuesta de la base económica municipal a una expansión de la demanda turística en sectores como alimentación, hotelería, transporte local, entretenimiento y otros. Nuevamente, el impacto muestra la baja capacidad de la economía local de absorción del ingreso turístico proveniente del museo, en contraste con la metrópoli que se constituye, al final, como el municipio más beneficiado. Hay que señalar que los resultados del modelo sugieren que para cada empleo local son generados 2,59 empleos en la metrópoli, en el escenario 1, y 4,7 en el escenario 2.

Se realizó aún una comparación de la magnitud del impacto generado entre las variables PIB y empleo (ver cuadro 4). Se observa que el impacto en el empleo es mayor que el impacto en el PIB para la provincia y para los municipios (por ejemplo, para la provincia el impacto sobre el empleo es de 0,0265% en comparación a 0,0189% para el PIB). Ese resultado evidencia que los sectores relacionados con el turismo tienen una tendencia a interiorizar una parcela menor del valor agregado regional en detrimento de una mayor absorción de mano de obra de la región.

Es importante señalar que este análisis es estático y que los modelos no son capaces de apuntar todos los cambios que se dan en un territorio, el impacto en la comunidad y las externalidades derivadas de la producción y consumo cultural. Con el objetivo de avanzar en la comprensión de la influencia que otros factores pueden asumir como base del dinamismo local y del desarrollo regional, se decidió investigar las transformaciones sociales en el territorio.

Aspectos intangibles

La implantación del museo fue investigado aún con la finalidad de percibir los aspectos intangibles como su contribución al desarrollo de las capacidades de los habitantes de Brumadinho, las externalidades derivadas de la producción y consumo cultural y evaluar el impacto en las personas de bajos ingresos.

Para Markusen (2005) la empresa constituye en uno de los actores más importantes en el desarrollo capitalista pues tiene el poder significativo en la contratación y desempleo del personal, en la decisión de relocalización, en la innovación. Las decisiones de las empresas van a afectar la comunidad donde se ubican, por eso es importante conocer la opinión de la comunidad acerca de los cambios ocurridos. Para esta investigación se utilizaron fuentes pri-

marías y secundarias. Las primeras incluyen entrevistas en profundidad a los responsables del museo por el trabajo con las comunidades, políticos de Brumadinho, liderazgos de las comunidades y fue realizada una encuesta a una muestra con 837 residentes de los diferentes pueblos que conforman el municipio, de acuerdo al presentado anteriormente.

Incremento de capacidades

Se utilizó la teoría de expansión de capacidades desarrollada por Sen (2000) y aplicada por investigadores como Comim, Qizilbash y Alkire, (2008), dentro de un marco denominado de *Capabilities Approach*. La idea principal es que el individuo desarrolle capacidades y pueda asumir su propia libertad, empoderarse, conducir su propia vida (9). Dado que la pobreza puede ser definida como una privación de capacidades, también es cierto que acciones en el sentido de ampliar las capacidades de las personas, a través de la disponibilidad de medios, oportunidades y recursos, contribuyen de forma positiva al incremento de capacidades, a la expansión de la libertad de las personas, al desarrollo humano.

Para Sen (2000: 114), el incremento de capacidades humanas tiene una tendencia a caminar de la mano con la expansión de productividad y el poder de generar ingresos. Esta conexión establece una concatenación en que el aumento de capacidades promueve, directa e indirectamente, el enriquecimiento de la vida humana.

Sobre la perspectiva de la expansión de las capacidades, cabe señalar algunas actividades desarrolladas por el museo que deben causar una ampliación de las oportunidades para las personas del municipio y de los alrededores. Vale destacar las actividades desarrolladas por el equipo de arte y educación y los proyectos conducidos con las comunidades. De acuerdo con informaciones del museo, entre los años de 2007 a 2011, el proyecto denominado «Laboratorio Inhotim» ha proporcionado enseñanza artística para 110 jóvenes, entre 12 y 16 años de edad, del municipio de Brumadinho. A su vez el proyecto denominado «Descentralizando el acceso», desarrolla una reflexión acerca del arte presentada en el museo con alumnos y profesores de escuelas públicas de 13 municipios vecinos a Brumadinho. En el período entre 2008 a 2011, ha recibido 24.000 estudiantes, de entre 7 y 18 años de edad, y 1.900 profesores. En cuanto a proyectos con las comunidades, cabe destacar el apoyo del museo a la red de artesanía donde participaban aproximadamente 30 artesanos de diferentes pueblos del municipio, en 2010, y el incentivo a la producción musical (bandas y coros) que se constituye en una tradición local.

Las externalidades

El concepto de externalidad en economía significa el impacto de las acciones de una persona o agente económico en el bienestar de otros que no participan de la acción. A través de los

resultados de la encuesta a una muestra de los residentes fue posible investigar las ventajas y desventajas de la ubicación de Inhotim en el municipio de Brumadinho.

Las ventajas de la implantación del museo en Brumadinho para la población se relacionan más con los efectos directos como desarrollo del turismo y generación de empleo. Las externalidades positivas están relacionadas al sentimiento de identidad o pertenencia, puesto que la respuesta «Brumadinho se volvió más conocido» es una de las más frecuentes.

Las desventajas se concentran en los incomodos a la población local debido a un movimiento más intenso de coches y personas desconocidas en la ciudad; una insatisfacción debido a diversos aspectos, como «no tienen acceso a Inhotim» o porque «se hace publicidad del lugar y no de la ciudad de Brumadinho». Además, los residentes se preocupan por el aumento del precio de las tierras y por la inseguridad ciudadana.

Es oportuno hacer un puente entre los resultados obtenidos a partir de las respuestas de los residentes y las aportaciones de autores de la economía de la cultura. Frey y Meier (2006: 1022) apuntan que específicamente los museos tienen la capacidad de generar efectos en la sociedad que van más allá de las experiencias de los visitantes. Los efectos sociales son las externalidades que ellos plantean: la educación y cultura que contribuyen al desarrollo del individuo y de su sensibilidad; el prestigio adquirido por visitar las instituciones reconocidamente valoradas en una sociedad; valores de opción, de existencia y de herencia, es decir, las personas valoran la existencia del museo aunque no necesiten conocerlo, pues saben que ellas y las generaciones futuras pueden disfrutarlo cuando quieran. También señalan las externalidades negativas como los atascos y aglomeración de personas en los sitios. A su vez autores como Bille y Schulze (2006: 1087-1088) señalan las externalidades de la óptica de las empresas, pues una vez que el turista cultural es más atraído a sitios que poseen un amplio abanico de oportunidades, la aglomeración de las empresas de perfil cultural en determinados sitios resultará en externalidades positivas para ellas. Siguiendo esta idea, los autores plantean que la aglomeración de las empresas resultará aún en economías de escala. Por último, Throsby (2001, *apud* Bille y Schulze 2006: 1070), plantea que habrá externalidades de largo plazo con potencialidades reales para la economía si el desarrollo cultural de una ciudad camina hacia una cohesión social significativa, un fuerte censo de orgullo cívico, tasas de inseguridad bajas, incremento en la dinámica económica.

Se identifican algunas de las externalidades apuntadas por Frey y Throsby en los residentes de Brumadinho, específicamente el sentimiento de identidad, las oportunidades de desarrollo cultural y de educación. De la misma manera, se verifican también las externalidades negativas, principalmente el atasco. El tema de la cohesión social no se ha verificado, pues aunque se percibe un movimiento de algunos actores que apoyan el discurso del turismo sostenible como un freno al avance de la minería, esta continua siendo la principal fuente de recursos para la municipalidad y con la subida del precio hay empresas interesadas en ampliar la extracción de minería en el municipio.

Impacto en la pobreza

La manera más adecuada de medir el impacto en la pobreza, de acuerdo con las teorías actualmente hegemónicas de Amartya Sen y otros autores, es medir el desarrollo de las capacidades de las personas (10). El poco tiempo transcurrido desde la apertura del museo al público dificulta la tarea de medición de los efectos directos sobre la pobreza. Sin embargo, fue posible obtener información útil a través de las respuestas a las encuestas y entrevistas realizadas, donde fue posible investigar los siguientes aspectos: actividades desarrolladas con comunidades descendientes de esclavos libertos denominadas *quilombolas*, comunidades estas vecinas al museo; incentivo a la red social de artesanía; oportunidades de empleo; participación en las actividades sociales del museo y el incremento en el precio de la tierra.

En primer lugar, se constata el apoyo a las comunidades *quilombolas* a través de diferentes acciones, principalmente la oferta de empleo y el apoyo en el fortalecimiento de la cultura y tradiciones. En diciembre de 2010, el museo tenía veintinueve trabajadores de estas comunidades, un 6% del total de empleados. Con respecto al fortalecimiento de la cultura y tradición de la comunidad, el museo brinda apoyo técnico para el diseño de proyectos con el fin de obtener financiación de fondos públicos de incentivo a la cultura.

En relación a la red de artesanos, aunque no todos son pobres, la mayoría son mujeres que viven en diversas comunidades y pueblos de Brumadinho y de comunidades de los municipios vecinos. El museo apoya a los artesanos incentivándolos a que actúen de forma conjunta (asociaciones), se les ofrece apoyo de expertos para el desarrollo de proyectos, para la puesta en valor de los productos, promueve eventos y encuentros entre artesanos y los diversos actores de la municipalidad y del sector de turismo y cultura (11).

En relación a la generación de empleo formal, Inhotim ha contribuido en la generación de empleos para la región, pues en diciembre de 2010 la institución ofreció 481 puestos de trabajo oficial. El alcance regional se puede verificar por la distribución espacial de los empleos, donde el grupo principal corresponde a los residentes de Brumadinho, con el 82% de los empleos, en segundo lugar está Belo Horizonte, con el 16%, municipios de la región metropolitana de Belo Horizonte-RMBH con el 2%. Del total de empleos en el año de 2010, el 17,3%, que corresponde a 83 empleos, incluye a personas con sólo la educación primaria que, en su mayoría, son personas de bajos ingresos.

Otra alternativa que se abre a los pobres es la oportunidad de participar de las actividades ofrecidas por el museo como cursos, entrenamientos, red de artesanía. De la encuesta realizada con los residentes (12), un 10% de los encuestados participó de alguna actividad del museo o alguien cercano de su familia ha participado. Si analizamos con detalle solamente

el perfil de los residentes encuestados que participaron de estas actividades (un total de 31 casos), la mayoría corresponde a personas «sin ingresos» (29%) y una parte recibe menos de un sueldo mínimo (12,9%), lo que corresponde a un 42%.

Otro factor relevante fue el aumento del precio de la tierra y el cambio en su coste de oportunidad que influencia a los pobres. Esta es una desventaja del proceso de desarrollo turístico cultural que es reconocida por la población de Brumadinho. En este caso y de acuerdo con Cañada y Gascón (2007: 22), este aumento del precio del suelo también puede tener repercusiones negativas. Por un lado, sectores de la población se pueden ver obligados a emigrar, no por falta de posibilidades laborales en la zona o por deseos de mejorar económicamente, sino porque el precio del suelo y de la vivienda puede aumentar hasta exceder sus posibilidades. Por otro, puede llevar al abandono de sectores productivos tradicionales como el agrario: cuando el precio del suelo sobrepasa determinada barrera, al campesino le acaba siendo más beneficioso vender su propiedad que seguir trabajando la tierra; de la misma manera, llega un punto en que el arrendatario ya no puede soportar el aumento de la renta. Algo similar sucede con el agua. El agua también es un bien escaso al que se le pone precio, y a un buen precio puede cambiar de función: del agrario a cubrir las «necesidades» de complejos y enclaves turísticos.

Conclusión

La implantación de un museo en una pequeña ciudad ha incentivado un proceso de diversificación económica. Los resultados del modelo de equilibrio general señalan impactos positivos para la economía regional. Se verifica que el mayor impacto económico derivado del museo ocurre en la metrópoli regional, donde el impacto en el PIB es el más significativo. La metrópoli se fortalece todavía más como centro hegemónico, polarizador de actividades culturales, pues diversifica la oferta de productos culturales disponibles en su cercanía, incrementa las oportunidades del ocio a través del turismo cultural, ofrece los servicios necesarios para recibir al turista, lo que incentiva las pernoctaciones y mueve toda la cadena económica del turismo, es decir, aumenta la relevancia de la metrópoli regional como un lugar central. Hay una relación entre la relevancia de los lugares centrales y la importancia de los productos y servicios por ellos ofertados.

Se ha observado un crecimiento económico derivado del fortalecimiento de la actividad turística y señales de la formación de una aglomeración de establecimientos de turismo (hoteles, hostales, restauración, atracciones diferenciadas) y cultura (establecimientos para alojar artistas, galerías de arte) en el territorio y alrededores y que conforma perspectivas promisoras. El turismo cultural es responsable del desarrollo de nuevas habilidades para los que lo manejan directamente: hablar idiomas, diseñar paquetes turísticos, innovar en el sector de restauración y oportunidades para los sectores de comunicación, gráfica, películas y videos, publicidad y arte. Además, promueve alianzas estratégicas entre restaurantes, hoteleros y atracciones (Plaza, 2006: 459).

Es oportuno verificar como un nuevo actor en el territorio contribuye a cambios que llevan a nuevos pactos territoriales y a una perspectiva diferente de desarrollo regional. Siguiendo a Krugman (1991), se puede decir que este nuevo horizonte que se abre al territorio es fruto de un choque externo, que cambia el proceso de crecimiento económico que ahora pasa a contar con un nuevo actor. Este cambio en la posición de los actores corresponde a una nueva configuración de fuerzas y de sectores económicos, que se aprovechan de un momento en que la cultura y el arte son revalorizados y expanden sus raíces y tentáculos en la formación de una aglomeración territorial que se sustenta a partir de actividades culturales.

Por su parte esta aglomeración se hace posible por la cercanía a la metrópoli, es decir, forma parte de una región metropolitana que ofrece parte de la demanda de los visitantes y, a la vez, posee la oferta necesaria para desarrollar el turismo.

Las principales externalidades de la producción y consumo de bienes culturales para generaciones del presente y futuro son las consecuencias sobre las formas de pensamiento, acción y organización de la sociedad, perceptibles a través de los efectos sobre el fortalecimiento de la identidad, de cohesión social y respecto a la diversidad (Bille & Schulze, 2006; Throsby, 2001; Plaza, 2006). Como se intentó demostrar, hubo cambios en este sentido en Brumadinho, lo que le permitirá una ventaja competitiva frente a otros destinos culturales y el desarrollo de conocimientos tácitos en un largo plazo. El desarrollo de las capacidades es un punto fundamental en el proceso de desarrollo humano y una oportunidad para las personas de este territorio que, en el caso específico de Brumadinho, está conectada al desarrollo del turismo cultural.

En el caso aquí estudiado el turismo cultural es el impulsor de una diversificación económica y de un desarrollo de capacidades que puede llevar a un enriquecimiento cultural, empoderamiento de las personas, mejor nivel de servicios a la población residente, mejor infraestructura de transportes que permite incrementos de productividad, nuevos pactos territoriales para protección del medio ambiente, en fin un elenco de efectos positivos. Como contrapunto, existen los efectos negativos del turismo como el incremento del precio de la tierra, incremento de desigualdades, formación de enclaves, inseguridad ciudadana, incremento del flujo de vehículos, entre otros. Afirmar para qué lado de la balanza va a caer el proceso de desarrollo local sería demasiado prematuro.

Desde una perspectiva económica se puede decir que el turismo cultural desarrollado en ciudades pequeñas crea condiciones para un *locus* de especialización que fortalece los centros urbanos cercanos. Los favorecidos por el desarrollo turístico de economías «subdesarrolladas» son los grandes centros urbanos que poseen diversidad y madurez económica y servicios de buena calidad. Sin embargo, las ciudades pequeñas sedes de instituciones culturales de gran alcance serán menos beneficiadas económicamente, pero más beneficiadas por las externalidades derivadas del acceso a producción y consumo cultural y educación artística, un proceso de más largo plazo.

Como se ha observado a partir de los resultados presentados, el desarrollo de actividades turísticas no es suficiente para permitir un desarrollo económico local. A través de las simulaciones realizadas y presentadas anteriormente, la falta de una mayor diversificación de la economía local perjudica la internalización de los gastos del turista en el territorio. Además, el incremento del precio de la tierra genera más desigualdad. Es necesario que exista una intención de desarrollo local, una voluntad, que se traduce en políticas y acciones hacia la reducción de desigualdades en las que el turismo y la cultura sean «sectores» que deberán ser gestionados para concretar esta intención.

ANEXO 1

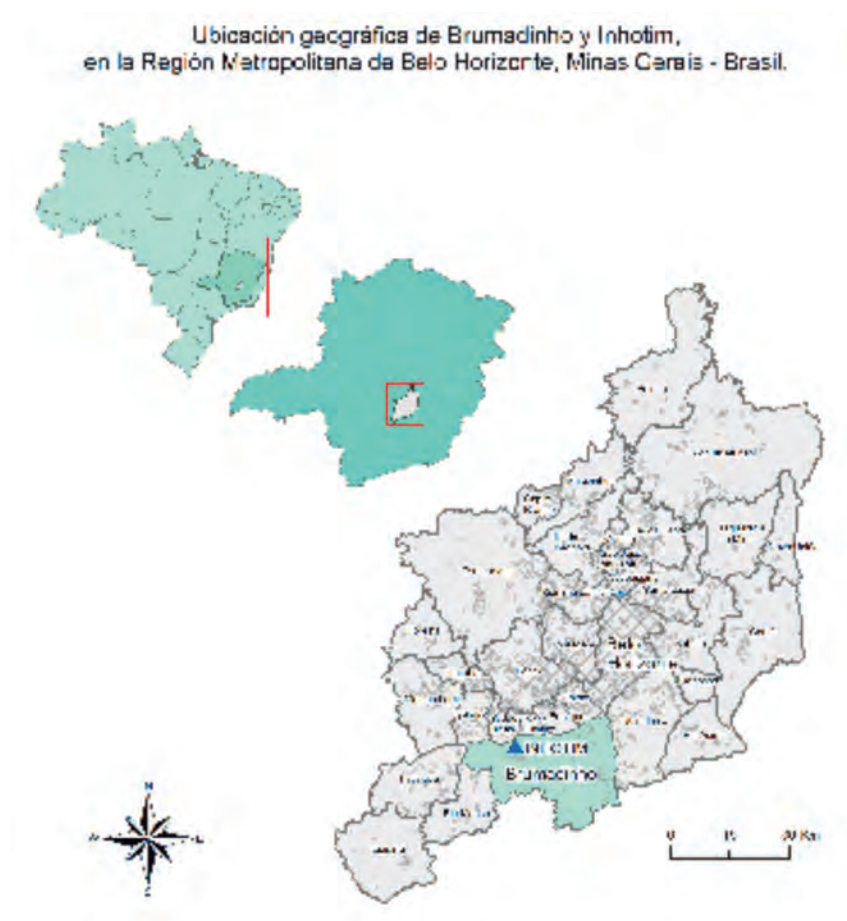


FIGURA 1



FIGURA 2. Inhotim

NOTAS

- (1) Se puede comparar la colección de palmeras al Huerto del Cura de la ciudad de Elche, en Alicante.
- (2) Las importaciones pueden ser en la forma de alimentos y bebidas que los turistas consumen pero son producidos fuera de la economía en análisis.
- (3) Este método fue difundido en España y utilizado para la construcción de los cuadros I-O de la economía turística-TIOT. Para más detalles ver Cuadrado y Arranz (1996).
- (4) <http://www.unwto.org/facts/eng/methodological.htm#2>. Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2010.
- (5) Brumadinho no posee hasta el momento una red hotelera de alto nivel.
- (6) Detalles de la construcción de los shocks están en Faria (2012).
- (7) Incluye los 481 empleados del museo en Diciembre 2010.
- (8) Se consideró una relación de 2,12 empleados para cada 1000 visitantes en el museo, que fue añadido al resultado del modelo para el escenario 2.

- (9) Aunque la difusión de esta idea se da a partir de Sen (2000) se encuentra en Furtado (1978: 162).
- (10) Alkire, S (2008: 33) plantea los siguientes métodos: evaluación y prospección. El primero intenta contestar a las preguntas: ¿Qué capacidades fueron expandidas, para quiénes y para cuántos? Mientras el segundo intenta contestar ¿cómo y por qué las capacidades fueron expandidas?
- (11) A través de partenariado con el ayuntamiento y el Ministerio de Turismo de Brasil.
- (12) Personas que viven en Brumadinho pero no trabajan en Inhotim.

BIBLIOGRAFÍA

- ALKIRE, S. (2008). «Using the capability approach: prospective and evaluative analyses» en F. Comim, M. Qizilbash, y S. Alkire, S. (eds.) *The capability approach: concepts, measures and applications*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 26-49.
- ANTON CLAVÉ, S. (2007). *The Global Theme Park Industry*. Oxfordshire: Cabi.
- BILLE, T. and SCHULZE, G.G. (2006). «Culture in Urban and Regional Development» en V. A. Ginsburgh y D. Throsby (orgs.) *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam: Elsevier, pp. 1051-1099.
- CAÑADA, E. y GASCÓN, J. (2007). *Turismo y desarrollo: herramientas para una mirada crítica*. Managua: Enlace.
- COMIM, F., QIZILBASH, M. y ALKIRE, S. (2008). *The Capability Approach: concepts, measures and applications*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COOPER, C., FLETCHER, J., WANHILL, S., GILBERT, D. y SHEPHERD, R. (2001?). *Turismo, principios e práctica*. Porto Alegre: Bookman.
- CUADRADO, J.R.R. y ARRANZ, A. C. (1996). «Los impactos económicos del turismo desde la perspectiva del análisis input-output» en A. Pedreño (dir.), V. Monfort (coord), *Introducción a la Economía del Turismo en España*. Madrid: Civitas, pp.181-216.
- DOMINGUES, E., BETARELLI JR, A. A. y MAGALHÃES, A. S. (2010). *Copa do mundo 2014: impactos econômicos no Brasil, em Minas Gerais e Belo Horizonte*. Diamantina: Anais do XIV Seminário sobre a Economia Mineira - UFMG/Cedeplar.
- DOMINGUES, E., MAGALHÃES, A. y FARIA, W. (2009). «Infraestrutura, crescimento e desigualdade: uma projeção dos impactos dos investimentos do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) em Minas Gerais». *Revista Pesquisa e Planejamento Econômico*, v. 39, n.1, pp. 121-158.
- DONAGHY, K. P. (2009). «CGE modelling in space: a survey» en R. Capello y P. Nijkamp (Ed.), *Handbook of Regional Growth and Development Theories*. Cheltenham: UK: Edward Elgar.
- FARIA, D. M.C.P. (2005) *Análisis económico del turismo desde la perspectiva de la economía ambiental y ecológica*. Alicante: Universidad de Alicante.
- FARIA, D. M.C.P. (2012). *Análisis de la capacidad del turismo en el desarrollo económico regional: el caso de Inhotim y Brumadinho*. PhD.Tesis (Doctorado en Economía), Universidad de Alicante y Centro de Planejamento e Desenvolvimento Regional – Cedeplar/UFMG. Belo Horizonte. <http://www.biblioteca.digital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AMSA-8WTK9U>

- FREY, B. y MEIER, S. (2006). «The economics of museums» en V. A. Ginsburgh y D. Throsby (eds.), *Handbook of the Economics of art and culture*. Volume 1. Elsevier B.V. pp. 1018-1047.
- FURTADO, C. (1978). *Criatividade e dependência na civilização industrial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HIDALGO, M. (1996). «Aspectos macroeconómicos del turismo» en A. Pedreño (dir.), V. Monfort (coord.), *Introducción a la economía del turismo en España*. Madrid: Civitas, pp. 157-179.
- HORRIDGE, M. y MADDEN, J. (2005). «The impact of the 2002-2003 droughts on Australia». *Journal of Policy Modeling*, v. 27, n. 3, pp. 285-308.
- ISARD, W. y AZIS, I. J. (1998). «Applied general interregional equilibrium» en W. Isard, *Methods of interregional and regional analysis*. Ashgate Publishing: Hants-England, pp.333-400.
- KRUGMAN, P. (1991). *Geography and trade*. Cambridge: Mass. MIT.
- MARKUSEN, A. (2005). «Mudança econômica regional segundo o enfoque centrado no ator» em C. C. Diniz y M. B. Lemos (orgs.), *Economia e Território*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp.57-76.
- MITCHELL, J. y ASHLEY, C. (2010). *Tourism and Poverty Reduction: Pathways to Prosperity*. London: Earthscan.
- PARR, J. B. (2002). «The location of economic activity: central place and the wider urban system» en P. McCann (ed.), *Industrial location economics*. Cheltenham/Northampton: Edward Elgar.
- PASTOR MARÍA, J. A. (2001). *De la teoría a la práctica antropológica: el museo como referencia*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- PLAZA, B. (2006). «The return on investment of the Guggenheim Museum Bilbao». *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 30.2, pp.452-67.
- SEN, A. (2000). *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras. Translation by Laura Teixeira Motta. 1st Reprint.
- SHARPLEY, R. (2004). «The consumption of tourism» en R. Sharpley y D. J. Telfer (eds.), *Tourism and development: concepts and issues*. Clevedon: Chanel View Publication, pp.300-318.
- TAYLOR, J. E. (2010). *Technical guidelines for evaluating the impacts of tourism using simulation models*. Department of Agricultural and Resource Economics. University of California.
- THROSBY, D. (2001). *Economics and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TISDELL, C. y MCKEE, D. L. (2001). «Tourism as an industry for the economic expansion of archipelagoes and small island states» en C. Tisdell (ed.), *Tourism Economics, the environmental and development: analysis and policy*. Cheltenham: UK: Edward Elgar, pp.181-189.
- YÚDICE, G. (2013). *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG.

DE VUELTAS CON LA CREATIVIDAD: UNA PROPUESTA DE MEDICIÓN PARA EL CASO ESPAÑOL

José Luis Martín Navarro, María Luisa Palma Martos y María Inmaculada Martínez Camacho

AUTORES/AUTHORS:

José Luis Martín Navarro

María Luisa Palma Martos

María Inmaculada Martínez Camacho

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Dpto. Economía e Historia Económica Universidad de Sevilla

TÍTULO/TITLE:

De vueltas con la creatividad: una propuesta de medición para el caso español

A return to creativity: a measurement proposal for the case of Spain

CORREO-E/E-MAIL:

jomartin@us.es

mpalma@us.es

mariai.martinez.camacho@juntadeandalucia.es

RESUMEN/ABSTRACT:

En este trabajo se aborda la creatividad ligada al concepto de innovación pero fundamentada en la cultura y su principal objetivo es elaborar un índice de creatividad a partir de la propuesta realizada por el Informe KEA (2009), aplicable a España y sus Comunidades Autónomas, y que atendiendo a las circunstancias y condicionantes de nuestro territorio, pueda ofrecer algunas claves sobre las fortalezas y debilidades de España y sus territorios en este ámbito. Para ello se definen distintos indicadores representativos, agrupados en componentes que influyen en la creatividad: formativo, tecnológico y de innovación, de diversidad social, laboral, institucional, así como de oferta y demanda cultural. Mediante un análisis factorial por componentes principales se obtiene un índice global que permite comparar la posición relativa de cada comunidad Autónoma respecto a una media nacional. Las fuentes utilizadas proceden, fundamentalmente, del INE y del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, con un período de referencia situado entre 2005 y 2011. Los resultados indican que Madrid y Cataluña sobresalen como núcleos creativos pero que otras comunidades cuentan con potencial en diversos ámbitos. Este documento constituye una contribución a la literatura empírica sobre índices de creatividad en España, todavía escasa, que permita conocer más profundamente el componente creativo desde de una perspectiva integral, si bien desde un enfoque fundamentalmente cultural.

In this work we deal with creativity linked to the concept of innovation but based on culture, and its principal objective is to elaborate an index of creativity from the proposal made by the KEA report (2009), applicable

to Spain and its Autonomous Communities, and which, in line with the circumstances and determinants of our region, can offer some keys to the strengths and weaknesses of Spain and its territories in this field. In order to do this, different representative indicators are defined, grouped into components that have an influence on creativity: formative, technological and of innovation, of social, labour and institutional diversity, as well as cultural supply and demand. By means of a factorial analysis by main components, a global index is obtained which allows us to compare the relative position of each Autonomous Community with respect to the national average. The sources used come, fundamentally, from the INE (National Statistics Institute) and the Ministry of Education, Culture and Sport, with a reference period from between 2005 and 2011. The results indicate that Madrid and Catalonia stand out as nuclei of creativity but that other communities have a lot of potential in various fields. This document constitutes a contribution to the empirical literature on creativity indices in Spain, still scarce, that allows us to understand the creativity component in more depth, from an integral perspective, although from a fundamentally cultural point of view.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Creatividad; innovación; sector cultural; indicadores; análisis de componentes principales; España.
Creativity; innovation; cultural sector; indicators; analysis of principal components; Spain.

Clasificación JEL: Z10; O30; R11

1. Introducción

El Parlamento Europeo y el Consejo declararon 2009 el Año de la Creatividad y la Innovación. Desde entonces, en Europa se han sucedido crisis, rescates financieros y dudas sobre la solvencia del euro, un panorama que apenas se evidenciaba en los distintos documentos que avalaban esta celebración en 2009.

En este tiempo transcurrido, y pese al sombrío panorama económico que se ha ido dibujando entre las fronteras comunitarias, consideramos recomendable, sin embargo, volver a reflexionar sobre algunos de los objetivos marcados para aquel año y recuperarlos en la medida en que la situación presente lo permita.

Recobramos, por tanto, una de las consideraciones que se tuvieron en cuenta en aquel evento —«Europa debe reforzar sus capacidades de creatividad e innovación por razones sociales y económicas»— así como su objetivo específico, orientado a subrayar los factores que pueden contribuir a la promoción de la creatividad y la capacidad de innovación, importantes tanto para el desarrollo personal como para el crecimiento económico y el empleo.

El objetivo de este trabajo se centra en la medición de la creatividad en España y sus comunidades autónomas, a través de la construcción de un índice de carácter global, susceptible de adaptarse a las particularidades del caso español para poder ofrecer algunas claves sobre las fortalezas y debilidades de nuestro país y sus territorios en este ámbito.

Partiremos de un concepto amplio de creatividad ligado al de innovación pero fundamentado en la cultura. Para la construcción del índice nos basamos en los que previamente se han desarrollado en los últimos años; sobresaliendo, por una parte, el modelo Talento-Tecnología-Tolerancia de Florida (2002), el más difundido, que fue aplicado inicialmente a EE.UU., y con posterioridad, a Europa (Florida y Tinagli, 2004) y que recientemente se ha aplicado de forma global en Martin Prosperity Institute (2011). No obstante, la elaboración del índice seguirá el realizado por el Informe KEA (2009), que constituye una auténtica propuesta de síntesis, aunando los más variados aspectos que pueden configurar el concepto de creatividad.

Entre los estudios realizados en España sobre este tema contamos con la aportación de Carrasco (2006), en cuanto a aspectos metodológicos, y con un antecedente de carácter empírico, como los de Lazzeretti, Boix y Capone (2008, 2009), si bien a través de un proceso de *clustering*, más centrado en aspectos empresariales y tecnológicos.

La construcción del índice requiere la búsqueda de indicadores adecuados al caso español, agrupados en distintos componentes considerados más relevantes en su contribución a la creatividad que, en nuestra propuesta, son los relativos a la formación, de carácter tecnológico y de innovación, de diversidad social, de carácter laboral y empresarial, institucional y cultural.

Mediante un análisis factorial por componentes principales podemos delimitar, en primer lugar, qué variables disponibles pueden ser determinantes para ser agrupadas en cada uno de los componentes citados y, a continuación, en qué medida intervienen estos en la consideración de la creatividad como un proceso de carácter integral.

Las principales fuentes utilizadas para la construcción de indicadores proceden, fundamentalmente, del INE y del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, con un período de referencia situado entre 2005 y 2011, en función de la disponibilidad de datos, uno de los condicionantes que dificultan el proceso de medición.

Los resultados se ofrecen en un índice final que considera muy diversos ámbitos relacionados con la creatividad y que pone de manifiesto la presencia de dos importantes núcleos creativos en España, Madrid y Cataluña, pero también de otros territorios en los que existen aspectos favorables a un entorno creativo, como ocurre en el caso de la oferta cultural de comunidades como Baleares o la Comunidad Valenciana, o, más específicamente, la importancia de la empresa cultural en el País Vasco, o la proporción de lo cultural en la enseñanza no universitaria de Comunidad Valenciana, La Rioja o Andalucía.

Este trabajo constituye una contribución a la literatura empírica sobre índices de creatividad en España, todavía escasa, que permita la difusión del concepto de creatividad en España y sus comunidades desde una perspectiva eminentemente cultural, y a un mejor conocimiento de los recursos que favorecen la creatividad y el proceso de generación de ideas, bienes, servicios y experiencias que despliega.

El documento se estructura en cuatro apartados. En el primero se realiza una revisión de las propuestas de medición existentes, para pasar a las cuestiones metodológicas que nos permitirán la construcción del índice en el segundo apartado. Seguidamente, en el tercero, los resultados son sometidos a un doble análisis: por una parte, de carácter territorial, para conocer el comportamiento de las diversas comunidades autónomas con respecto a los distintos componentes; y, por otra parte, temporal, comprobando su evolución. El trabajo finaliza con un apartado de conclusiones finales.

2. La propuesta de síntesis del índice europeo de creatividad (KEA): antecedentes y estructura

La creatividad está de moda en muchos ámbitos, por lo que puede ser objeto de múltiples interpretaciones según la óptica que se adopte, aun corriendo el peligro de convertirse en un concepto difuso e, incluso, manoseado en exceso, como advierten Bilton y Leary (2002) y Towse (2010). Para el objetivo de este trabajo, adoptamos el enfoque del Informe KEA (2009) que le confiere a la creatividad una base cultural, de forma que según esta concepción,

la creatividad se traduce en algo nuevo, un objeto, servicio, proceso o idea, que no tiene por qué ser funcional sino que puede adquirir una dimensión simbólica o estética, que resulta de un proceso más o menos impredecible, generando, asimismo, diversos valores sociales y económicos beneficiosos para la sociedad.

A la hora de abordar su medición, Villalba (2008) distingue dos perspectivas: por un lado, una de carácter psicológico y anterior en el tiempo y, por otro lado, lo que el autor denomina la aproximación del sector, configurada por diversos intentos de medición, sobre todo, en términos de innovación, entre los que incluye a Florida, a cuyo modelo prestaremos atención seguidamente. También incorpora en esta aproximación, las recomendaciones recogidas en el Informe KEA (2006) en cuanto a la necesidad de ampliar la medición de la innovación –con una serie de indicadores establecidos para la Unión Europea– hacia un índice europeo de creatividad, para lo que se proponen subíndices relativos al talento, a la cultura, a la tecnología y la innovación y a la diversidad.

Sin embargo, es el Informe KEA (2009) el que aborda esa tarea, a través de su concepción de la creatividad basada en la cultura, señalando como «fuentes de creatividad» que proceden de la cultura, en primer lugar, a las personas, como fuente primaria; en segundo lugar, las industrias culturales y creativas, en tanto que permiten expresar, materializar y difundir la creatividad; seguidamente, los territorios, en los que se genera un círculo virtuoso debido a que las personas creativas demandan, a su vez, productos y servicios creativos y tienden a concentrarse donde los encuentran; y, por último, la sociedad, que debe ser partícipe del proceso creativo, lo cual podría lograrse mediante el sistema educativo o la regulación de los derechos de propiedad intelectual.

Estos aspectos han sido tenidos en cuenta por el Informe KEA (2009) en su propuesta de medición. Para elaborarla, este Informe ha tenido en cuenta tres índices de creatividad junto a otros indicadores específicos sobre el entorno cultural y la innovación.

En relación a los índices de creatividad, el más difundido es el desarrollado por Florida (2002), cuyo índice se estructura para identificar lo que ha dado en llamar la «clase creativa» (1), caracterizada por las tres «T» (2), de las cuales, a su juicio, procede el crecimiento regional.

Florida y Tinagli (2004) contrastaron su modelo en Europa mediante la elaboración de un Índice de Eurocreatividad. Este estudio revelaba que, en 2000, de los catorce (3) países europeos analizados, en siete de ellos la clase creativa superaba el 25% de la población activa. El *ranking* final estaba encabezado por Suecia y otros países del norte. Reino Unido quedaba en séptima posición y España se situaba en décima posición, seguida de Italia, Grecia y Portugal.

Volviendo a demostrar que su hipótesis no es únicamente aplicable a la sociedad americana, Florida ha abordado, en el seno del Martin Prosperity Institute (2011), un análisis de carácter

global para 82 países en un período comprendido entre 2000 y 2009, atendiendo a los indicadores de su modelo 3T, cuyo *ranking* encabeza Suecia, seguida de Estados Unidos y de otros países escandinavos como Finlandia y Dinamarca.

Otro antecedente de la propuesta del Informe KEA (2009) es el índice de Hong Kong (Hui, 2005), el más amplio a la hora de considerar aquellos factores que impulsan la creatividad. Tiene en cuenta un total de 88 indicadores agrupados en cuatro índices que representan cuatro tipos de capital (4). Su combinación da lugar a unos *outputs*, de los cuales se tienen en cuenta, asimismo, otra serie de indicadores relacionados con su contribución económica o, por ejemplo, la capacidad de las empresas para vender productos referentes en el mercado internacional.

Por último, un antecedente más es la del llamado Índice Flamenco (5) elaborado por Bowen, Moesen y Sleuwaegen (2008), más orientado al ámbito empresarial, entendiendo la creatividad como la generación de nuevas combinaciones de inputs que constituyen la base de la innovación y de nuevas actividades económicas y capta nuestro interés por su planteamiento, con el que compara regiones y territorios, algo que nosotros también pretendemos abordar.

A partir de estos antecedentes, el Informe KEA (2009) propone un Índice Europeo de Creatividad que introduce elementos relacionados con el arte y la cultura y se orienta más a factores ambientales que a capacidades individuales. Está compuesto por 32 indicadores que se agrupan en seis subíndices que miden los siguientes ámbitos:

- a) Capital Humano: engloba indicadores relacionados con la educación orientada a las artes y la cultura y al empleo cultural;
- b) Apertura y Diversidad: reúne indicadores relativos a actitudes de tolerancia, pluralismo e interés por otras culturas, indicadores de los que, en principio, no resulta fácil obtener información;
- c) Entorno cultural: se toman indicadores de participación cultural, así como de infraestructura cultural (teatros, museos...);
- d) Tecnología: recoge únicamente indicadores de banda ancha y de hogares con ordenador y videoconsola, que resultan insuficientes;
- e) Regulación de incentivos a la creación: mucho más completo, incluye exenciones, subvenciones, gasto público directo y derechos de propiedad intelectual; y
- f) *Output* cultural: comprende indicadores de contribución económica y producción del sector.

En el siguiente apartado, analizamos si este índice de creatividad es aplicable al caso español y, en la medida de lo posible, el proceso de adaptación necesario para su aplicación.

3. El proceso de adaptación del índice de creatividad (KEA) al caso español: condicionantes, metodología y agrupación de indicadores en componentes

El Manifiesto de los Embajadores Europeos de la Creatividad y la Innovación, suscrito en la celebración del Año Europeo celebrado en 2009, enlaza una serie de factores que Europa debe saber combinar para poder progresar. Así, recomienda el incremento de la inversión, tanto pública como privada en el conocimiento. Pero también considera que es preciso respetar la historia y el patrimonio cultural. Y asimismo, afirma que la creatividad prospera con el diálogo intercultural, en un entorno abierto y diverso.

Convenimos que estos factores, junto a otros que acabamos de revisar y otros que abordaremos a continuación, deben entrar a formar parte del índice que proponemos para la medición de la creatividad en España, si bien se trata de un proceso no exento de dificultades.

3.1. Condicionantes y metodología

Antes de describir el proceso de adaptación del índice de creatividad para España, debemos evidenciar algunas de las dificultades para su construcción, así como aquellas cuestiones de tipo metodológico, que determinan nuestra búsqueda de indicadores lo suficientemente representativos para España y sus comunidades autónomas.

En primer lugar, este proceso presupone una serie de condicionantes que deben tenerse en cuenta:

- La clara orientación de nuestra propuesta hacia una creatividad de base eminentemente cultural, como se ha puesto de manifiesto en los antecedentes teóricos.
- La heterogeneidad de los territorios a los que pretendemos aplicar el índice. España está formada por 17 comunidades y dos ciudades autónomas muy diversas entre las que se encuentran comunidades de gran extensión y, sin embargo, baja densidad de población, como Castilla y León; o comunidades con gran densidad de población, como Madrid o País Vasco. Únicamente por motivos de operatividad quedan al margen de nuestro análisis Ceuta y Melilla. Nuestro país integra, también, frente a comunidades como Andalucía y Castilla y León, algunas comunidades uniprovinciales en las que, para algunos aspectos, resulta más difícil desarrollar economías de escala (por ejemplo, no en todas esas comunidades cuentan con la misma oferta de títulos universitarios).
- La disponibilidad de fuentes estadísticas suficientes para abarcar los distintos componentes que consideramos necesarios para elaborar un índice consistente. Así, por ejemplo, no se dispone de un dato de contribución económica de la cultura a nivel autonómico. Al conformar este índice se han tenido en cuenta ciertos factores recogidos por índices ya existentes y que nos parecen indispensables, pero hemos debido dejar al margen otros cuyos datos a nivel autonómico no están suficientemente desarrollados.

En este sentido, no cabe duda de que son relevantes los factores sociales y de diversidad. Sin embargo, siendo destacable la presencia de comunidad gitana en España, nos hemos tenido que limitar a presentar una estimación. Asimismo, al considerar factores institucionales, sería revelador incluir los relativos a la inscripción de derechos de propiedad intelectual. No obstante, teniendo en cuenta que solo existen diez Registros territoriales, además del Registro central, resulta difícil obtener datos correspondientes a todas las comunidades autónomas, por lo que hemos prescindido de incluir este indicador. De la misma forma, habría sido importante poder contar con datos sobre asociacionismo cultural o sobre la creación de fundaciones con esta misma finalidad.

- La dificultad de obtener información de carácter cualitativo que se pueda procesar para construir un índice que muestre rasgos significativos de creatividad, diferentes a los habituales. En nuestro caso, se han incluido datos relativos al Patrimonio de la Humanidad, tanto de carácter material como inmaterial.

Respecto a las fuentes estadísticas y la referencia temporal de la valoración debemos apuntar que, para confeccionar nuestra propuesta, hemos recurrido, fundamentalmente, a datos elaborados, o al menos difundidos, por el Instituto Nacional de Estadística y el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, junto a otros proporcionados por la UNESCO.

La referencia temporal seleccionada comprende desde el año 2005 hasta el año 2011 (6), último dato disponible para muchas de las variables seleccionadas. En este sentido, algunos datos tienen que ser replicados en otros años de la serie, como es el caso de indicadores cuyos datos proceden de la Encuesta de Hábitos y Prácticas culturales, que se difunde cada cuatro años.

Por lo que respecta a la metodología aplicada, se seleccionan aquellas variables que se consideran determinantes y se representan mediante indicadores. Estos indicadores se agrupan en torno a distintos componentes relativos a la formación, la tecnología y la innovación, la diversidad social, el empleo y el sector empresarial, el factor institucional y, por último, los relativos a la cultura, tanto en su vertiente de oferta como de demanda. Estos componentes se valoran mediante subíndices específicos y se agrupan para obtener un índice de carácter global.

En función de las necesidades planteadas para la elaboración del índice de creatividad, se establece como mejor técnica a aplicar el análisis factorial con extracción de los factores por componentes principales, una de las más empleada para la construcción de índices en todos los campos de las ciencias sociales (Castro, 2009), especialmente, por su ajuste a la identificación de las correlaciones existentes entre los distintos indicadores y la reducción de dimensiones del conjunto inicial de indicadores con la menor pérdida de información posible.

El análisis factorial, según Luque (2000) es un método de análisis multivariante que intenta explicar un conjunto de variables observables mediante un número de variables hipotéticas

llamadas factores. El objetivo específico es reducir la dimensión original de un conjunto de variables explicativas correlacionadas entre sí, a un nuevo conjunto reducido de variables ortogonales, no correlacionadas. Una vez obtenidos los factores, mediante la observación de las cargas factoriales que los componen, así como del grado de explicabilidad de cada variable se obtendrían sus respectivas ponderaciones.

El punto de partida para analizar la viabilidad del análisis factorial por componentes principales es un cierto nivel de correlación entre las variables intervinientes y, para ello, se ha inspeccionado visualmente la matriz de correlaciones tanto para cada subíndice como para el índice global, comprobando el número de correlaciones superiores a 0,5. Con el objeto de verificar la posibilidad de realizar el análisis, se han analizado también los resultados del estadístico Kaiser-Meyer-Olkin (KMO), y del Test de esfericidad de Bartlett (7).

El siguiente paso es determinar el número de factores a extraer. Una vez realizado el análisis factorial para cada uno de los subíndices y para el índice global, se selecciona el número de factores en función del criterio del valor propio (test de Kaiser), según el cual se seleccionan o retienen los factores con valores propios mayores que 1. Una vez seleccionados, se puede determinar el porcentaje que explican de la varianza.

Con la finalidad de obtener las ponderaciones de cada subíndice y del índice global, una vez obtenidos los factores se sigue el enfoque propuesto por Nicoletti *et al.* (2000), Nardo *et al.* (2005a) y OECD y JRC (2008).

3.2. Adaptación de los indicadores al caso español y agrupación por componentes

Debido a los condicionantes ya expuestos, no es posible trasladar la configuración de un índice de 32 indicadores, como el de KEA (2009), íntegramente, al caso español. En consecuencia, hemos optado por llevar a cabo un proceso de adaptación a la realidad de España. Veamos a continuación, cómo llevar a cabo ese proceso para cada uno de los componentes del índice, las variables seleccionadas de las que se obtienen los distintos indicadores, qué criterio se ha adoptado para establecer sus distintas ponderaciones, en función de que el análisis factorial sea o no aplicable y cuáles son estas. Asimismo, se describe el procedimiento para el índice global.

3.2.1. Agrupación por componentes

A) Componente de formación

Lo que en KEA (2009) es «Capital humano» –asimilable al «Talento» de Florida, aunque este considera una clase creativa muy amplia– se ha convertido en un componente de indicadores

relacionados con la formación, medido, básicamente, con el alumnado. Es decir, el componente de formación tiene en cuenta el capital humano inclinado al arte y la cultura, pero en su etapa formativa. De esa manera, en nuestra propuesta se deja fuera el empleo cultural, que se integra en otro componente.

Elo implica, por otra parte, que no sesguemos la ponderación hacia el nivel educativo superior, hacia la enseñanza universitaria, pues nuestro planteamiento se centra en la propensión hacia el aprendizaje relacionado con el ámbito cultural. Ante la imposibilidad (8) de determinar las ponderaciones de cada indicador a través del análisis factorial (9), y tras el estudio de aquellas alternativas que se considerarían adecuadas, se ha aplicado el peso de cada indicador en función de la población que representan sobre el total de la población objeto de estudio (alumnado en enseñanzas universitarias y alumnado en enseñanzas no universitarias).

Cuadro 1. Componente de Formación. Indicadores, cálculo y referencia temporal

INDICADOR	CÁLCULO	PERÍODO	FUENTE	PONDERACIÓN
ENSEÑANZA NO UNIVERSITARIA	Porcentaje del Alumnado correspondiente a Bachillerato de Artes, Ciclos Formativos relacionados con profesiones culturales y Enseñanzas de Régimen Especial (Artes Plásticas y Diseño, Música, Danza, y Arte Dramático) respecto del Alumnado total de Enseñanza no universitaria (a excepción de Educación Infantil)	Cursos 2005-2006 a 2011-2012 (réplica de 2010-2011)	INE y MECD	0,81
ENSEÑANZA UNIVERSITARIA	Porcentaje del alumnado que cursa titulaciones universitarias y de postgrado relacionadas con el arte y la cultura respecto del total de la población universitaria	Cursos 2005-2006 a 2011-2012 (réplica de 2010-2011)	INE y MECD	0,19

B) Componente tecnológico y de innovación

La «Tecnología» de KEA (2009) se centra en un ámbito más doméstico, mientras que nuestra propuesta, más próxima a la «Tecnología» de Florida, une tecnología e innovación, ya que ambas guardan una estrecha relación. En este sentido, hemos abierto este componente al ámbito educativo y empresarial, y aunque no ha sido posible, nos habría gustado disponer de un indicador relativo al equipamiento tecnológico en el ámbito cultural para incluir en este componente o sobre la innovación en el ámbito universitario.

Tras verificar (10) que tanto desde el punto de vista del valor del estadístico KMO (aceptable) como del test de esfericidad de Bartlett, es posible utilizar el análisis, se determinan los pesos de cada indicador de la forma señalada anteriormente (11).

Cuadro 2. Componente tecnológico y de innovación. Indicadores, cálculo y referencia temporal

INDICADOR	CÁLCULO	PERÍODO	FUENTE	PONDERACIÓN
TECNOLOGÍA ENSEÑANZA NO UNIVERSITARIA				0,4
ORDENADORES	Número medio de ordenadores por unidad/grupo	Cursos 2005-2006 a 2011-2012 (réplica de 2010-2011)	INE y MECO	0,2
CENTROS CON CONEXIÓN A INTERNET	Porcentaje de centros	Cursos 2005-2006 a 2011-2012 (réplica de 2010-2011)	INE y MECO	0,2
GASTOS EN I+D				0,31
GASTOS EN I+D	Cociente de Gastos internos en I+D (miles €) respecto del personal en I+D a jornada completa	2005-2011	INE	
PATENTES				0,23
PATENTES	Cociente del número de solicitudes de patentes vía nacional respecto del personal I+D en jornada completa	2005-2011	INE y OEPM	
TIC's EN EMPRESAS				0,06
TIC's EN EMPRESAS	Suma de porcentajes de empresas que disponen de LAN sin hilos, banda ancha y página web	Años 2005-2006 a 2011-2012	INE y SGAE	

C) Componente de diversidad social

La «Apertura y diversidad» de KEA (2009) apenas se ha trasladado a nuestra propuesta, pues es difícil obtener indicadores de apertura a nivel autonómico, acercándose más a la «Tolerancia» de Florida, que incluye minorías étnicas y homosexualidad. En este caso, se ha contado también con la comunidad gitana, por un doble motivo, por su presencia significativa en algunas comunidades autónomas y por ser, en gran medida, transmisora del flamenco, uno de nuestros patrimonios inmateriales.

La inclusión de la comunidad gitana, al carecer de datos directos, se ha llevado a cabo a través de una estimación procedente de García (2006), una publicación de la Fundación Secretariado Gitano y una distribución autonómica en función de la asignación de créditos realizada en el seno de la Conferencia Sectorial de Asuntos Sociales para el Plan de Desarrollo Gitano en 2011. Los indicadores presentan estructura de correlación ya que cumplen los requisitos necesarios, por lo que se aplica el análisis factorial (12) para determinar el peso de cada uno de ellos.

Cuadro 3. Componente de diversidad social. Indicadores, cálculo y referencia temporal

INDICADOR	CÁLCULO	PERÍODO	FUENTE	PONDERACIÓN
INMIGRANTES	Porcentaje de nacidos en el extranjero	2005-2011	INE	0,38
MATRIMONIOS HOMOSEXUALES	Porcentaje de matrimonios del mismo sexo	2005-2011 (con réplica de 2010)	INE	0,45
POBLACIÓN GITANA	Estimación del porcentaje de población gitana (estimación 2002) mediante distribución de fondos del Plan de desarrollo gitano (2011)	2002 (con crecimiento similar al resto de la población)	FSGG y MSPSI	0,17

D) Componente laboral

Este componente no tiene correspondencia en KEA (2009), no obstante, de su «Capital humano» se extrajo el empleo cultural (13) que, proponemos unir a un indicador de empresas culturales, como medida de la importancia de la creatividad en el mercado de trabajo.

En este caso, la posibilidad de realizar el análisis se ve limitada por el número de indicadores a estudiar. Teniendo en consideración que tanto el test de esfericidad de Bartlett como el valor de KMO permiten su utilización (14), se usarán los pesos resultantes, ya que a su vez coincidirían con la solución que aplica la alternativa propuesta anteriormente de ponderación idéntica.

Cuadro 4. Componente laboral. Indicadores, cálculo y referencia temporal

INDICADOR	CÁLCULO	PERÍODO	FUENTE	PONDERACIÓN
EMPLEO CULTURAL	Porcentaje de ocupados en el sector cultural sobre el total	2005-2011	INE y MECD	0,5
EMPRESAS CULTURALES	Porcentaje de empresas del sector cultural sobre el total	2005-2011	INE y MECD	0,5

E) Componente institucional

Consideramos la «Regulación de incentivos a la creación» en KEA (2009) un ámbito muy completo, al incluir exenciones fiscales, subvenciones y protección de derechos de propiedad intelectual, si bien no de todos esos aspectos puede obtenerse evidencia empírica para España y sus comunidades autónomas.

Cuadro 5. Componente institucional. Indicadores, cálculo y referencia temporal

INDICADOR	CÁLCULO	PERÍODO	FUENTE	PONDERACIÓN
GASTO PÚBLICO AUTONÓMICO	Porcentaje de Gasto público autonómico liquidado en cultura respecto del PIB	2005-2011 (con réplica de 2010)	INE y MECD	0,89
INVERSIÓN PÚBLICA ESTATAL	Porcentaje de Gasto público estatal en inversión cultural respecto del PIB	2005-2011	Presupuestos Generales del Estado. MHAP	0,11

Como apuntamos anteriormente, no nos ha sido posible disponer de datos regionalizados relativos a la inscripción de derechos de propiedad intelectual, por lo que hemos prescindido de incluir este indicador. Asimismo, tampoco hemos podido disponer de datos relativos a asociaciones y fundaciones de carácter cultural, cuya información sería relevante para contrapesar la presencia de un sector público proveedor de incentivos para la realización y difusión de las actividades culturales.

En este caso, hemos reunido datos territorializados de gasto liquidado autonómico, procedentes de los Anuarios de Estadísticas Culturales, toda vez que gran parte de las competencias en materia de cultura se encuentran prácticamente transferidas en su totalidad, y hemos agregado a su indicador el obtenido de los Presupuestos Generales del Estado, relativo a datos presupuestarios de inversiones territoriales de interés estatal.

Debemos, sin embargo, advertir nuevamente sobre el hecho de contar únicamente con indicadores relativos al gasto público, al contemplar la posibilidad de que el sector público desplace a la iniciativa privada, como advierte Frey (2002) a través de su Teoría de la Congestión (15).

Al no ser posible determinar los pesos de cada indicador a través del análisis factorial (16), se ha decidido calcular el peso de cada indicador en función del importe que representa cada uno de ellos sobre el total (gasto público autonómico en cultura e inversiones de los Presupuestos Generales del Estado en cultura).

F) Componente cultural

El «Entorno cultural» y el «Output cultural» en KEA (2009) se han unido en nuestra propuesta en un componente que diferencia indicadores de oferta y demanda cultural, que, como ya hemos apuntado, prescinden, en lo posible, de indicadores de infraestructura y apuestan, en cambio, por otro tipo de «infraestructura» reconocida como Patrimonio Cultural de la Humanidad, así como por un indicador relativo a manifestaciones culturales de carácter inmaterial.

El componente de oferta ha incluido la referencia de otro tipo de infraestructura, como ya hemos indicado. Recoge, asimismo, indicadores de producción cultural (17), en función de la disponibilidad de datos autonómicos, así como de difusión cultural, para la que los festivales tienen gran importancia.

Metodológicamente, el análisis factorial es viable (18), a través del cual se fijan los distintos pesos, y se extraen tres factores que explican, aproximadamente el 77% de la varianza.

Por su parte, en la vertiente de demanda, a la que es aplicable el análisis factorial (19), aparece, en primer lugar, un indicador de demanda que podríamos denominar pasiva, referida a espectadores de distintos eventos culturales, así como un indicador de demanda activa,

Cuadro 6. Componente cultural. Indicadores, cálculo y referencia temporal

OFERTA CULTURAL				
INDICADOR	CÁLCULO	PERÍODO	FUENTE	PONDERACIÓN
PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD	Número de lugares Patrimonio de la Humanidad por miles de Km ²	2012 (replicado al periodo 2005-2011)	UNESCO, INE e IGN	0,23
PATRIMONIO INMATERIAL	Número de Patrimonio Cultural Inmaterial por millones de habitantes	2012 (replicado al periodo 2005-2011)	UNESCO e INE	0,14
CINE	Porcentaje de empresas productoras de cine respecto del total de empresas	2005-2011	INE y MECO	0,17
LIBROS	Número de libros inscritos respecto del número de editores con actividad	2005-2011	INE y MECO	0,16
MÚSICA	Número de obras musicales inscritas respecto del número de editores con actividad	2005-2011	INE y MECO	0,14
FESTIVALES Y CERTÁMENES	Suma del número de Festivales teatrales, Festivales, certámenes y otras actividades de música y Festivales de cine por millones de habitantes	2005-2011	INE y MECO	0,17
DEMANDA CULTURAL				
INDICADOR	CÁLCULO	PERÍODO	FUENTE	PONDERACIÓN
ESPECTADORES	Porcentaje de personas que ha asistido a teatro, lírica, danza, música y cine	2005-2011	INE y MECO	0,34
ACTIVIDADES ARTÍSTICAS	Porcentaje de personas que han realizado actividades artísticas	2002-2003, 2006-2007 y 2010-2011 (replicado para el resto de años)	MECO	0,25
GASTO CULTURAL DE LOS HOGARES	Gasto en consumo cultural como porcentaje del gasto total en bienes y servicios	2005-2011	MECO	0,41

que mide la demanda de actividades en las que los propios demandantes son protagonistas y realizan ellos mismos las actividades culturales, lo cual podría asimilarse igualmente, a la participación cultural presente en el índice de KEA (2009).

Por último, se ha incluido un indicador relativo al consumo cultural, no cifrado en gasto medio per cápita, que podría situar en primeros puestos a comunidades autónomas de mayor renta, sino en proporción de gasto de los hogares destinado a cultura, de forma que pueda ser representativo de la importancia de las actividades culturales en el presupuesto doméstico, en el que puede sorprender que comunidades como Canarias o Asturias, que no son de renta más alta, aparezcan con mayores proporciones de gasto cultural.

Una vez definidos los indicadores que incluimos en cada componente, y asignando a cada uno su ponderación podemos sumarlos, obteniendo un valor para cada comunidad autónoma. Si otorgamos al total nacional un valor de 100 y referenciamos a él los obtenidos para

cada comunidad, podemos obtener un índice, de carácter parcial, que constituye el subíndice de cada componente considerado.

3.2.2. Índice global

La segunda fase de la construcción de un índice global de creatividad es la ponderación, a su vez, de los distintos componentes, cuestión que el índice propuesto por KEA (2009) no termina de resolver.

Esa labor puede llevarse a cabo, nuevamente, mediante el análisis factorial por extracción de componentes principales, ya que la inspección de la matriz de correlaciones ya muestra una cierta estructura de correlación, el valor KMO se aproxima a 0,7 (0,68) y se supera el test de esfericidad de Bartlett (0,00).

Según el test de Kaiser, se extraen tres factores, que explican aproximadamente el 78,5% de la varianza. Factor 1: está muy correlacionado con variables que representan la diversidad social, aspectos laborales, institucionales y de oferta y demanda cultural. Podríamos denominarlo «contexto sociocultural». Factor 2: se relaciona con la variable referida al subcomponente de formación. Podemos denominarlo «contexto formativo». Factor 3: se centra de manera especial en los indicadores tecnológicos y de innovación, pudiendo ser su denominación «contexto tecnológico».

De la aplicación del proceso antes detallado, y en función de los componentes que presentan mayor correlación con cada factor, se reproducen las ponderaciones para cada componente:

Cuadro 7. Ponderaciones de los componentes que conforman el índice global de creatividad

	Ponderaciones
Formación	0,16
Tecnológico e innovación	0,11
Diversidad social	0,17
Laboral	0,11
Institucional	0,14
Oferta cultural	0,17
Demanda cultural	0,14

Fuente: Elaboración propia

Finalmente, el índice global de creatividad se obtiene de sumar los valores de los subíndices de cada componente, por su respectiva ponderación. De nuevo, el valor del total nacional se convierte en 100, al que se referencian los valores obtenidos por cada comunidad autónoma.

4. Aplicación del índice global de creatividad a España y sus comunidades autónomas: análisis territorial y temporal de sus componentes

El proceso de construcción del índice global de creatividad implica la consideración de tres dimensiones: por una parte, la de los distintos ámbitos que constituyen los componentes del índice global; por otra parte, una dimensión espacial, en la que se tienen en cuenta las comunidades autónomas españolas; y, finalmente, una dimensión temporal, en función del período seleccionado, en este caso, 2005-2011.

Los resultados que hemos obtenido de la elaboración del índice de creatividad, pueden ser sometidos a distintos análisis. En este apartado, llevaremos a cabo un análisis de los resultados del índice de creatividad obtenido de carácter territorial, para conocer el comportamiento de las distintas comunidades autónomas respecto a las demás, y también uno de carácter temporal, aunque el período de referencia no sea muy amplio.

4.1. Análisis territorial de los índices de creatividad para España y sus comunidades autónomas

Ya hemos visto cómo se opera con los indicadores de cada componente para obtener un subíndice específico. En el Cuadro 8 (20) se recogen los valores de los subíndices correspondientes a cada uno de los componentes, así como el índice global para los años inicial y final del período analizado. En este apartado, sin embargo, aunque aparezcan datos de dos años, realizamos un análisis de carácter territorial, en el que se observa, para un mismo año, la posición relativa de cada comunidad autónoma respecto al total nacional. Estos resultados serán analizados centrándonos en el comportamiento de las comunidades por componentes.

De una lectura inicial de los resultados obtenidos, el primer rasgo que puede señalarse es que no hay comunidades que dominen en todos los componentes, si acaso, Madrid y Cataluña sí aparecen en algunos de los subíndices en las primeras posiciones, destacando en el laboral y oferta y demanda cultural; pero tampoco hay comunidades atrasadas en la totalidad de los componentes considerados.

Si realizamos una lectura de los resultados por componentes, en el de formación destacan La Rioja y Comunidad Valenciana, mejor posicionadas en 2005 y 2011, si bien la primera destaca en la enseñanza universitaria y la segunda en enseñanza no universitaria, junto a Galicia. Mientras tanto, comunidades como Canarias y Extremadura muestran un peor comportamiento para este componente, sobre todo para la enseñanza no universitaria. En enseñanza universitaria, es Cantabria la peor situada, por no contar apenas con titulaciones relacionadas con el ámbito cultural. No obstante, este es un factor a tener en cuenta como uno de los condicionantes expuesto en apartados anteriores, pues al ser una comunidad uni-provincial es difícil encontrar un número amplio de titulaciones.

Cuadro 8. Comparativa de los subíndices para la elaboración del índice global de creatividad (2005-2011)

	FORMACIÓN		TECNOLÓGICO Y DE INNOVACIÓN		DIVERSIDAD SOCIAL		LABORAL		INSTITUCIONAL		OFERTA CULTURAL		DEMANDA CULTURAL		GLOBAL	
	2005	2011	2005	2011	2005	2011	2005	2011	2005	2011	2005	2011	2005	2011	2005	2011
Total	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Andalucía	107,9	113,86	100,24	122,48	77,54	86,54	68,78	74,68	96,95	101,98	73,12	76,32	87,24	94,91	87	94,84
Aragón	104	98,99	114,66	113,97	83,61	78,9	72,35	103,4	74,83	66,94	47,93	54,11	109,96	105,13	81,58	86,22
Asturias	102,1	117,27	97,02	103,26	85,27	73,21	88,92	88,04	122,2	146,79	52,45	72,03	85,53	95,01	88,99	97,72
Baleares	74,99	91,12	107,78	86,65	159,98	150,35	99,2	83,52	36,31	45,12	181	183,48	110,52	98,95	113,99	110,9
Canarias	61,51	88,31	80,8	88,71	130,58	129,3	88,15	82,79	48,06	52,67	151,2	160,61	105,12	108,22	98,31	102,25
Cantabria	78,47	78,94	108,01	101	70,69	83,45	62,89	81,19	154,69	115,89	80,07	84,12	102,13	109,8	92,48	89,05
Castilla y León	109,7	108,44	99,01	84,22	59,66	66,59	71,67	81,85	147,45	107,73	58,34	62,35	92,19	84,8	88,35	84,23
Castilla - La Mancha	75,43	74,74	114,2	113,77	46,51	58,28	67,99	70,83	156,81	126,05	36,09	36,68	62,24	75,34	76,22	76,1
Cataluña	80,8	80,36	106,8	98,13	121,52	128,37	129,61	119,3	90,25	107,8	166,5	182,55	124,67	115,73	118,38	121,39
C. Valenciana	135,6	138,09	101,05	86,51	132,13	111,69	84,32	84,93	86,24	90,14	130	134,68	105,45	98,1	113,63	109,34
Extremadura	62,98	67,92	143,51	111,08	64,12	71,27	73,12	74,12	198,71	213,83	82,87	113,16	56,17	65,56	94,08	101,39
Galicia	127,2	127,01	82,52	92,68	66,35	60,56	80,12	85,12	163,26	105,82	84,31	74,97	72,49	74,47	96,54	87,92
Madrid	96,17	90,93	93,96	91,74	141,27	129,69	166,62	148,1	86,19	61,41	190,4	173,11	113,34	121,72	129,13	118,69
Murcia	86,43	88,43	77,49	75,44	107,37	124,81	53,07	71,89	84,49	91,37	113,2	115,28	73,73	82,74	87,89	95,79
Navarra	78,09	59,35	106,61	100,96	72,16	77,08	83,86	115,3	166,23	204,81	103,7	75,19	97,44	94,3	99,95	100,69
País Vasco	87,29	72,79	105,42	108,36	69,27	53,55	102,82	111,3	83,11	114,93	110,6	102,96	113,14	101,96	94,87	92,63
Rioja (La)	137,2	129,77	104,74	83,04	88,14	79,59	69,66	81,8	112,13	112,37	139,7	143,21	92,35	102,55	108,44	107,94
Desvest	22,78	23,36	15,07	12,28	32,82	30,18	26,75	20,41	44,22	44,77	46,29	45,69	18,80	14,76	13,71	11,96

Fuente: INE, MED, SGAE, FSGG y UNESCO

El componente tecnológico y de innovación, el de menor dispersión entre sus datos, está encabezado en ambos años por Extremadura y Andalucía, seguidos por Aragón, lo que no parece, a priori, el resultado previsible. Esto se debe a que se encuentran bien posicionados en el indicador de tecnología de la educación, con la mayor ponderación en el componente. Las comunidades peor posicionadas son Murcia, fundamentalmente en el indicador de gastos y personal de I+D, y Canarias, en tecnología de la educación.

Por otra parte, cabe destacar el buen comportamiento de País Vasco en gastos y personal de I+D, y de Aragón en el indicador de propiedad industrial.

Para el componente de diversidad social, Baleares se sitúa en la primera posición para 2005 y 2011, seguida de Madrid, comunidades con un alto porcentaje de población inmigrante. Canarias se encuentra bien situada merced a su población inmigrante y su alto nivel de matrimonios homosexuales. Sin embargo, Extremadura, se sitúa en el extremo contrario, teniendo más peso el componente relativo a la población gitana por la importancia de la misma en la comunidad. A Murcia le ocurre algo similar con respecto a inmigración y población gitana.

En cuanto al componente laboral, sobresalen Madrid, Cataluña y País Vasco, tanto en 2005 como en 2011. Como ponen de relieve Lazzeretti, Boix y Capone (2008 y 2009), las industrias creativas constituyen un fenómeno de naturaleza urbana en España, ocupando las áreas de Madrid y Barcelona una puntuación casi del 50% en 2005 y por encima del 47% del empleo nacional en este sector durante 2011.

Andalucía, sin embargo, muestra su peor comportamiento en este componente, situándose sólo por delante de Castilla-La Mancha, Extremadura y Murcia. Paralelamente, el mayor número de empresas culturales se sitúan en Madrid, Cataluña y País Vasco.

Por lo que respecta al componente institucional, únicamente referido a gasto público, Navarra sobresale con el mayor gasto público autonómico en cultura, seguido de Extremadura. Resultaría interesante poder ampliar nuestro análisis para conocer si puede producirse un efecto desplazamiento respecto del sector privado en estas comunidades, cuando Madrid, por ejemplo, más dinámica en términos empresariales, muestra valores mucho más reducidos. Asimismo, es destacable el bajo nivel de gasto de Baleares.

No obstante, las inversiones territorializadas de los Presupuestos Generales del Estado compensan el alto gasto autonómico de Navarra, mientras favorecen a Madrid y Castilla-La Mancha. El elevado nivel de estas en Extremadura viene a amplificar el resultado del gasto autonómico, lo que hace destacar a dicha comunidad en este componente, cosa que la favorece, definitivamente, en el índice global.

El componente de oferta cultural, junto al componente institucional, registra la mayor dispersión, ocupando las primeras posiciones Madrid (que destaca en producción de cine), Bale-

ares (merced a su Patrimonio de la Humanidad, así como al inmaterial) y Cataluña (mejor emplazada en producción editorial y musical) frente a Castilla-La Mancha y Aragón, que se sitúan en las últimas. Asimismo, es destacable la posición de Murcia en cuanto al Patrimonio Inmaterial, mientras muestra la primera posición en el indicador relativo a la presencia de la comunidad gitana.

Finalmente, otras comunidades destacan en la organización de festivales y certámenes, entre ellas La Rioja, Castilla y León y Cantabria.

De nuevo, en cuanto a la demanda cultural, Madrid (sobresaliendo en el indicador de espectadores) y Cataluña, junto a País Vasco, ocupan los primeros lugares. Mientras, Extremadura y Castilla-La Mancha resultan peor paradas, mostrando un mal comportamiento en los tres indicadores del componente. No obstante, hay que señalar que en el indicador de gasto cultural, comunidades que no sobresalen en renta per cápita, como Canarias o Asturias muestran un porcentaje más elevado en el porcentaje de presupuesto de sus hogares que dedican al gasto cultural.

4.2. Evolución temporal del índice de creatividad

El análisis realizado hasta ahora nos ha llevado a conocer la posición relativa que ocupan las distintas comunidades autónomas en torno a un valor de referencia que es el total nacional, en los dos años seleccionados, de forma que así podemos conocer las modificaciones experimentadas por dichas comunidades en cuanto a esa posición relativa, pero resulta igualmente provechoso conocer cómo han evolucionado los datos de partida analizando la evolución de los diferentes indicadores y del índice global.

En primer lugar, podemos hacernos una primera idea de la evolución en este período, conociendo la de los indicadores más básicos, presentando en el Cuadro 9 (21) su variación, para el caso del total nacional, cuya información se pierde en el análisis territorial pues constituye un mero valor de referencia.

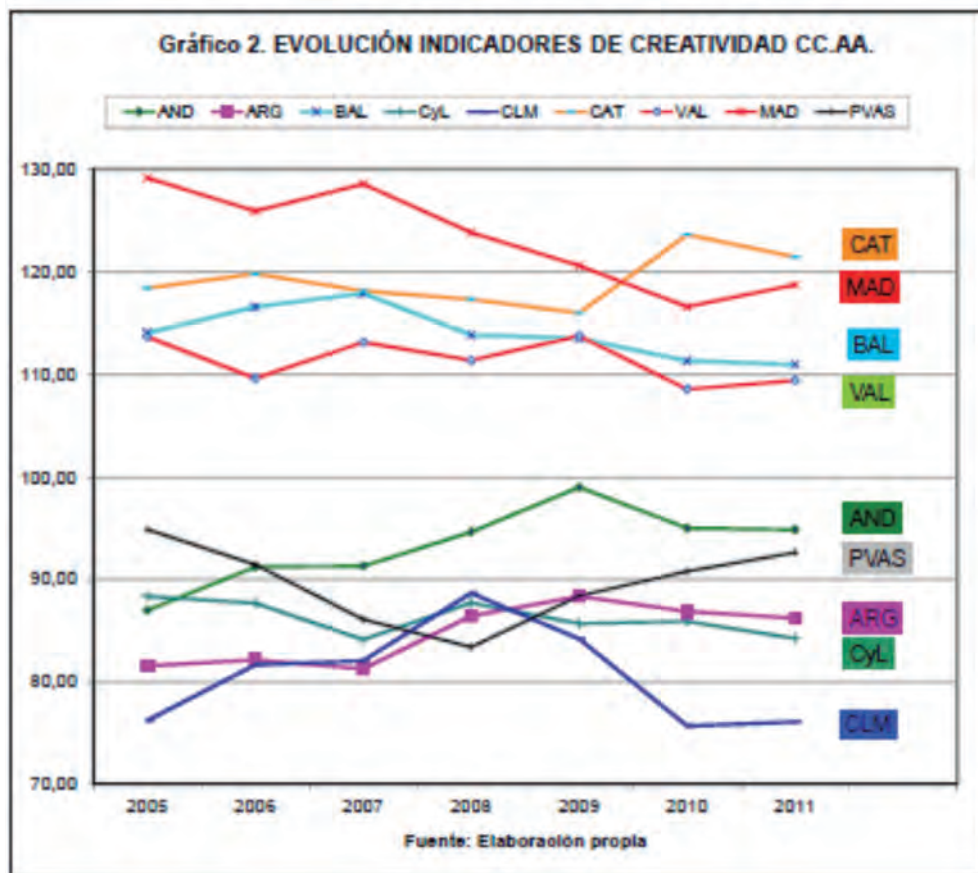
A la vista de estas variaciones pueden extraerse unas primeras conclusiones, en la medida que se aprecia una desigual evolución en los indicadores educativos, si bien una variación positiva en los tecnológicos y de innovación, exceptuando el de patentes. Por su parte, los indicadores sociales experimentan una variación muy desigual, llamando la atención la población inmigrante, ya que la tendencia actual de la inmigración es de reducción. Destaca el significativo recorte de las inversiones estatales en cultura y de espectadores, aunque, al menos, la producción cultural mantiene una evolución positiva.

Si ahora centramos nuestra atención en la evolución del índice global, podemos comprobar, a partir del Gráfico 2, una cierta convergencia entre ellas, a lo largo del período analizado.

Cuadro 9. Evolución Indicadores Total nacional 2005-2011

INDICADORES	UNIDAD	2005	2011	2011-2005
ENSEÑANZA NO UNIVERSITARIA	% alumnos	2,61	2,70	3,12
ENSEÑANZA UNIVERSITARIA	% alumnos	12,42	12,03	-3,09
ORDENADORES	Nº ordenadores por unidad	2,40	5,40	125,00
CENTROS CON CONEXIÓN A INTERNET	% centros	98,30	99,80	1,53
GASTOS EN I+D	Miles de euros por personal I+D	58,34	65,95	13,04
PATENTES	% patentes por personal I+D	1,73	1,58	-8,78
LAN SIN HILOS	% empresas	17,18	51,70	200,93
BANDA ANCHA	% empresas	94,02	99,70	6,04
PÁGINA WEB	% empresas	50,23	71,00	41,35
INMIGRANTES	% nacidos en el extranjero	9,96	14,15	42,13
MATRIMONIOS HOMOSEXUALES	% matrimonios del mismo sexo	0,61	1,87	209,15
POBLACIÓN GITANA	% población gitana	1,50	1,38	-8,13
EMPLEO CULTURAL	% ocupados	2,70	2,70	0,00
EMPRESAS CULTURALES	% empresas	1,98	3,18	60,80
GASTO PÚBLICO AUTONÓMICO	% sobre PIB	0,16	0,17	6,25
INVERSIONES ESTATALES EN CULTURA	% sobre PIB	0,025	0,016	-35,44
PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD	Nº lugares por 10 ³ Km ²	0,09	0,09	0,00
PATRIMONIO INMATERIAL	Nº manifestaciones por 10 ⁶ hab.	0,29	0,28	-6,53
CINE	% productoras sobre total empresas	0,005	0,006	52,59
LIBROS	Nº libros por editor	24,83	33,64	35,44
OBRA MUSICALES	Nº obras musicales por editor	12,14	15,83	30,42
FESTIVALES Y CERTÁMENES	Nº festivales por 10 ⁶ hab.	48,99	51,37	4,84
ESPECTADORES	% espectadores	0,39	0,30	-22,32
ACTIVIDADES ARTÍSTICAS	% personas que realizan actividades	15,70	31,40	100,03
GASTO CULTURAL DE LOS HOGARES	% gasto en bienes y servicios culturales	2,90	2,80	-3,45

Fuente: Elaboración propia a partir de INE, MECD, PSCG y UNESCO



En la parte superior aparecen las comunidades con mayor índice de creatividad y en la parte inferior las que quedan peor posicionadas, si bien su dispersión en 2011 se reduce.

Se observa, por ejemplo, el cambio de tendencia entre Madrid y Cataluña, cuyas líneas se cruzan ya en 2010. Asimismo, se observa el avance de comunidades como Andalucía o Asturias, la evolución más estable de Castilla y León o, incluso, Comunidad Valenciana, mientras que resulta significativa la tendencia decreciente de Madrid.

Para finalizar el análisis temporal, podemos observar cómo queda configurado el mapa de España en función del índice global de creatividad que hemos desarrollado, en los gráficos 3.a y 3.b.



Para ello, hemos clasificado las comunidades autónomas en tres rangos, en el mayor de los cuales se sitúan las mismas comunidades para ambos años: Cataluña, Madrid, Baleares, Comunidad Valenciana y La Rioja. Sin embargo, hay comunidades que logran pasar a un rango más creativo en 2011, son Andalucía, Asturias y Murcia, mientras que comunidades como Aragón, Castilla-León y Castilla-La Mancha no varían de rango en el período analizado.

5. Conclusiones

El Parlamento Europeo y el Consejo declaran 2009 el Año de la Creatividad y la Innovación en Europa, ese mismo año se publica el Informe KEA, dedicado al impacto de la cultura sobre la creatividad, en el que se configura una propuesta de medición de la creatividad sintetizando otras anteriores, en los que se insiste en la necesidad de reforzar la creatividad e innovación por razones sociales y económicas.

El principal objetivo de este trabajo es elaborar un índice de creatividad ligada al concepto de innovación pero fundamentada en la cultura a partir de la propuesta realizada por el Informe KEA (2009), aplicable a España y sus Comunidades Autónomas, que nos puede ayudar a contrastar que, cultura y creatividad mantienen una relación bidireccional, de forma que, como se apunta por el Consejo de Europa, la creatividad alimenta la cultura, pero esta también impulsa la creatividad.

La propuesta de índice de creatividad realizada no constituye una traslación íntegra de los indicadores expuestos en el Informe KEA ya que la disponibilidad de fuentes estadísticas, así como la propia sociedad o el territorio, constituyen algunos de los condicionantes para transponer ciertos indicadores a nuestro índice. También hemos optado por prescindir de algunos indicadores, muy orientados a la existencia de infraestructura cultural o al uso de la

tecnología en el ámbito doméstico. Por otra parte, se han tenido en cuenta otros más propios de nuestro entorno, como la presencia de la comunidad gitana, como factor de diversidad social y de transmisión del flamenco, o el patrimonio cultural inmaterial designado por la UNESCO.

Precisamente, y como un pequeño apunte de la importancia que tienen ciertas manifestaciones culturales que no se traducen en bienes y servicios tangibles, que escapan del circuito del mercado, hemos incluido aquellas manifestaciones reconocidas como Patrimonio Cultural inmaterial que reflejan el valor de actividades culturales de carácter simbólico y no de mercado. Asimismo, en la medida de lo posible, se han incluido indicadores relativos a personas, entre ellos: alumnado, personal de I+D, población inmigrante, empleados en el sector cultural, espectadores y participantes en actividades artísticas.

Este trabajo constituye una aportación a la literatura empírica sobre índices de creatividad en España todavía escasa, siendo su principal contribución la medición de la creatividad, desde una perspectiva cultural y de manera global, considerando distintos ámbitos que pueden impulsarla. Para la construcción del índice se ha procedido a la búsqueda de indicadores agrupados en distintos componentes considerados relevantes en su contribución a la creatividad. Para ello, se ha utilizado un análisis factorial por componentes principales, a fin de otorgar distintas ponderaciones a los diferentes indicadores de cara a la configuración del índice global.

Los resultados obtenidos nos muestran, desde una perspectiva territorial, que Madrid y Cataluña son las comunidades mejor situadas aunque no para todos los indicadores analizados, destacando diferentes comunidades para los distintos indicadores, como la empresa cultural en País Vasco, la proporción de gasto cultural en Asturias o Canarias, la importancia de festivales en La Rioja o Castilla y León, lo cual nos lleva a concluir que todas las comunidades cuentan con factores con potencial para favorecer un entorno creativo.

No obstante, no resulta relevante tanto la jerarquía entre ellas, como conocer, para cada una, su ventaja comparativa y sus aspectos mejorables, a fin de que su sector cultural y creativo pueda contribuir, de manera estratégica, a su crecimiento económico.

En cuanto a la evolución temporal, a nivel nacional, la variación de los distintos indicadores es positiva, en términos generales, pero se advierten recortes en las inversiones estatales y en indicadores de demanda cultural, como los relativos a los espectadores y a la proporción de gasto cultural doméstico, que pueden resultar significativos en esta etapa de crisis.

Por lo que respecta al análisis temporal, esta vez en relación a la cuestión que puede plantearse sobre si los territorios puedan ser más creativos en el tiempo, o dejar de serlo, sobre este punto, consideramos que la creatividad es un concepto dinámico que se puede fomentar en el tiempo, pero que, de igual forma, debe ser protegida, procurando su sostenibilidad, a

través del impulso de la formación, la sensibilidad estética, la innovación científica o la diversidad cultural. Esta convicción subyace, en definitiva, en el ánimo de las instituciones comunitarias que declararon 2009 como Año de la Creatividad y la Innovación.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a Iliana Márquez Ordóñez su colaboración en relación con los aspectos metodológicos. Asimismo, agradecemos las opiniones y sugerencias recibidas por algunos de los participantes en el IV Workshop en Economía y Gestión de la Cultura, celebrado en Bilbao en 2012, sobre una versión preliminar del presente documento.

NOTAS

(1) Este concepto es realmente amplio, pues Florida considera «clase creativa», no sólo a personas dedicadas al ámbito de la cultura, sino a científicos, empresarios y docentes, entre otros, concepto no exento de críticas por las desigualdades de renta que genera o la «inutilidad» de factores como la tolerancia que ponen de manifiesto Glaeser (2004), Sánchez Molinero (2007), Ougaard (2008) y Reese y Sands (2008), entre otros.

(2) Florida mide el talento en función de la población con educación superior; la tecnología, en función del gasto en I+D y el número de patentes per cápita; y la tolerancia, en función de indicadores de diversidad cultural, como homosexuales y minorías étnicas.

(3) Irlanda, Finlandia, Portugal, Dinamarca, España, Grecia, Suecia, Bélgica, Austria, Holanda, Alemania, Italia, Reino Unido y Francia.

(4) Se trata del Capital estructural/institucional (recoge, entre otros, indicadores de libertad de expresión, infraestructura sociocultural y de TIC's); el Capital humano (aúna, entre otros, indicadores de gasto y nivel educativo de la población); el Capital social (incluye, entre otros, indicadores de gasto en bienestar social, o de participación social), y el Capital cultural (que integra, entre otros, indicadores de gasto o factores ambientales de carácter cultural).

(5) Las dimensiones analizadas en este caso son tres, sustentadas en distintos indicadores: la Innovación (medida por recursos humanos en ciencia y tecnología, patentes y acceso a Internet); el Empresariado (medido por Compañías establecidas recientemente, Temor al fracaso, y Capital riesgo) y la Apertura (medida por población nacida en el exterior, estudiantes foráneos y población urbana).

(6) Para los datos relativos a cursos escolares la serie temporal comienza con el curso 2005-2006 y finaliza con el curso 2011-2012.

(7) El índice KMO es un coeficiente por el que se compara la magnitud de los coeficientes de correlación observados con los coeficientes de correlaciones parciales para el conjunto de las variables. El valor KMO variará entre 0 y 1, siendo 0,5 es el límite por debajo del cual se considera inaceptable el análisis.

El test de esfericidad de Bartlett analiza la hipótesis nula siguiente: la matriz de correlaciones es igual a una matriz identidad, y por tanto indicaría que no existe correlación entre los subíndices y no se podría aplicar el análisis factorial. En este caso, con un pvalor $< 0,05$ podemos rechazar la hipótesis nula, y por tanto el análisis factorial es aplicable.

(8) Test de Bartlett: 0,1051. Test KMO: 0,50.

(9) Debe tenerse en cuenta que puesto que la finalidad de usar este análisis en este trabajo no es, en sí, la reducción del número de indicadores sino encontrar las ponderaciones adecuadas para agregar los indicadores, se ha aplicado a todos los componentes, independientemente del número de indicadores originales.

(10) Test de Bartlett: 0,00 (con nivel de confianza del 90%). Test KMO: 0,56.

(11) En el caso en el cual del análisis factorial por componentes principales aplicando el test de Kaiser, el número de factores extraídos sea 1, no será necesario utilizar la segunda fórmula expuesta en la descripción del método utilizado para la ponderación.

(12) Test de Bartlett: 0,00. Test KMO: 0,51.

(13) Por lo que se refiere al indicador de empleo, se ha otorgado a Cantabria, Extremadura y La Rioja, que aparecen juntas en las series proporcionadas por el Anuario de Estadísticas Culturales, el mismo porcentaje de empleo cultural.

(14) Test de Bartlett: 0,00. Test KMO: 0,50.

(15) La Teoría de la Congestión analiza los efectos externos (de carácter monetario o no) en la motivación intrínseca, por lo que puede ser aplicada a la creatividad individual. El incentivo externo puede desplazar a la motivación intrínseca (conocido como efecto *Crowding-Out*). Pero no por ello puede despreciarse la motivación intrínseca que puede aumentar con incentivos externos, produciendo el efecto contrario (conocido como *Crowding-In*).

(16) Test de Bartlett: 0,80. Test KMO: 0,50.

(17) A este respecto, debemos advertir sobre el inconveniente de estos indicadores, que cuentan con datos absolutos pequeños, de forma que mínimas variaciones a lo largo del período considerado pueden provocar variaciones significativas en el subíndice de oferta cultural.

(18) Test de Bartlett: 0,00. Test KMO: 0,50.

(19) Test de Bartlett: 0,00. Test KMO: 0,59.

(20) Los valores de Andalucía aparecen marcados en negrita y también el máximo valor para cada columna, mientras que el menor valor aparece en cursiva. Las celdas sombreadas corresponden a datos inferiores a los obtenidos por Andalucía en cada columna.

(21) Para el indicador de demanda de actividades artísticas, sólo se han considerado las actividades similares en ambos años y se ha calculado un promedio de su variación. El indicador de Patrimonio de la Humanidad no varía, sin embargo, el relativo al Patrimonio Inmaterial.

BIBLIOGRAFÍA

- BILTON, C. y LEARY, R. (2002). «What can managers do for creativity? Brokering creativity in the creative industries», *International Journal of Cultural Policy*, 8: 1, pp. 49-64.
- BOWEN, H. P., MOESEN, W. y SLEUWAEGEN, L. (2008). «A Composite Index of the Creative Economy», *Review of Business and Economics*, 4, pp. 375-397
- CARRASCO ARROYO, S. (2006). «Medir la cultura: Una tarea inacabada», *Periférica*, 7.
- CASTRO BONAÑO, J. Marcos: (2009). «Indicadores de Desarrollo Sostenible Urbano. Una Aplicación para Andalucía», disponible en <http://www.eumed.net/tesis/jmc/>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- CONSEJO DE EUROPA (2009). «Council conclusions on culture as a catalyst for creativity and innovation» disponible en http://www.consilium.europa.eu/ueDocs/cms_Data/docs/pressdata/en/educ/107642.pdf. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA: <http://www.rae.es/drae/>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- EMBAJADORES EUROPEOS DE LA CREATIVIDAD Y LA INNOVACIÓN (2009). «Manifiesto» disponible en <http://www.create2009.europa.eu/fileadmin/Content/Downloads/PDF/Manifiesto/manifiesto.es.pdf>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- FLORIDA, R. (2002). *La clase creativa: la transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós.
- FLORIDA, R. y TINAGLI, I. (2004). «Europe in the Creative Age», *Demos*, disponible en http://www.creativeclass.com/rfcgdb/articles/Europe_in_the_Creative_Age_2004.pdf. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- FLORIDA, R. et al. (2011). «Creativity and Prosperity: The Global Creativity Index» disponible en <http://martinprosperity.org/media/GCI%20Report%20Sep%202011.pdf>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013]
- FREY, B. S. (2002). «Creativity, Government and the Arts», *De Economist*, 150, nº 4, pp. 363-376.
- GARCÍA GARCÍA, C. (2006). *Guía para la actuación con la Comunidad Gitana en los Servicios Sanitarios*, Fundación Secretariado Gitano, Madrid disponible en http://www.gitanos.org/upload/15/90/1.7-GARgui_Guia_para_la_actuacion_con_la_Comunidad_Gitana_en_los_Servicios_Sanitarios.pdf. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- GLAESER, E. L. (2004). «Review of Richard Florida's The Rise of the Creative Class» en <http://www.creativeclass.com/rfcgdb/articles/GlaeserReview.pdf>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- HUI, D. (2005). *A Study on Creativity Index*, Centre for Cultural Policy Research, The University of Hong Kong. The Hong Kong Special Administrative Region Government disponible en <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/Hui.pdf>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA: www.ine.es. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- KEA EUROPEAN AFFAIRS (2006). *The Economy of Culture in Europe* disponible en <http://www.keanet.eu/ecoculture/studynew.pdf>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- KEA EUROPEAN AFFAIRS (2009). *The impact of culture on creativity* disponible en <http://www.keanet.eu/docs/impactculturecreativityfull.pdf>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.

- LAZZERETTI, L., BOIX, R. y CAPONE, F. (2008). «Do Creative Industries Cluster? Mapping Creative Local Production Systems in Italy and Spain», *Industry and Innovation*, nº 15: 5, pp. 549-567.
- LAZZERETTI, L., BOIX, R. y CAPONE, F. (2009). «Why do creative industries cluster? An analysis of the determinants of clustering of creative industries». *Working Paper in Economics*, nº 09.02.
- LUQUE MARTÍNEZ, T. (2000). «Análisis factorial» en T. Luque Martínez, *Técnicas de análisis de datos en investigación de mercados*. Madrid: Pirámide, pp. 39-88.
- LUQUE MARTÍNEZ, T. (2000). *Técnicas de análisis de datos en investigación de mercados*. Madrid: Pirámide.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA). <http://www.mecd.gob.es/portada-mecd>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- MINISTERIO DE HACIENDA Y ADMINISTRACIONES PÚBLICAS: <http://www.minhap.gob.es>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- MINISTERIO DE SANIDAD, POLÍTICA SOCIAL E IGUALDAD (2011). «Resolución de 28 de febrero de 2011, de la Secretaría General de Política Social y Consumo, por la que se publica el Acuerdo del Consejo de Ministros de 25 de febrero de 2011, por el que se formalizan los criterios de distribución, así como la distribución resultante, para el año 2011, de los compromisos financieros aprobados por la Conferencia Sectorial de Asuntos Sociales, en su reunión de 27 de enero de 2011, respecto de los créditos destinados a la cofinanciación de los planes o programas sociales». *Boletín Oficial del Estado* nº 66, de 18 de marzo de 2011
- NARDO, M. et al. (2005). *Tools for composite Indicators Building*, European Commission-Joint Research Centre disponible en http://ipsc.jrc.ec.europa.eu/fileadmin/repository/eas/compositeindicators/Documents/EUR_21682_EN_Tools_for_Composite_Indicator_Building.pdf. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- NICOLETTI, G., SCARPETTA, S. y BOYLAUD, O. (1999). «Summary indicators of product market regulation with an extension to employment protection legislation». *Economics department working papers* nº 226, OECD disponible en http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=201668. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- OCDE-EUROPEAN COMMISSION-Joint Research Centre (2008). *Handbook on constructing composite indicators-methodology and user guide* disponible en <http://www.oecd.org/std/42495745.pdf> Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- OUGAARD, M. (2008). «The Political Economy of the «Creative Class»: A Theoretical Comment», *Science & Society*, 72: 3, pp. 349-357
- PARLAMENTO EUROPEO Y CONSEJO DE EUROPA (2008). Decisión nº 1350/2008/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 16 de diciembre de 2008 relativa al Año Europeo de la Creatividad y la Innovación 2009. *Diario Oficial de la Unión Europea* de 24 de diciembre de 2008
- REESE, L. y SANDS, G. (2008). «Creative Class and Economic Prosperity: Old Nostrums, Better Packaging?». *Economic Development Quarterly*, 22: 1, pp. 3-7.
- SÁNCHEZ MOLINERO, J. M. (2007). «El debate sobre la «clase creativa» y el crecimiento económico». *Libros de economía y empresa*, 3, pp. 43-46
- SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES (2012). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2012* disponible en <http://www.anuariosgae.com/anuario2012/home.html> Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.

- TOWSE, R. (2010). «Creativity, Copyright and the Creative Industries Paradigm». Working paper presentado disponible en www.acei2010.com. Fecha de consulta: 11 de mayo de 2011.
- UNESCO: <http://www.unesco.org/new/es>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.
- VILLALBA, E (2008). *On Creativity Towards an Understanding of Creativity and its Measurements*, European Commission, Joint Research Centre disponible en <http://ec.europa.eu/education/lifelong-learning-policy/doc/creativity/crell.pdf> Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2013.

PROBLEMÁTICA Y ACCIONES DE MARKETING EN EL SECTOR DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA *

Manuel Cuadrado García, Gloria Berenguer Contrí, M^a José Miquel Romero y Carmen Pérez Cabañero

AUTORES/AUTHORS:

Manuel Cuadrado García

Gloria Berenguer Contrí

M^a José Miquel Romero

Carmen Pérez Cabañero

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Departamento Comercialización e Investigación de Mercados Universitat de València

TÍTULO/TITLE:

Problemática y acciones de marketing en el sector de las artes escénicas de la Comunidad Valenciana

Marketing Actions and Problems in the Performing Arts sector in the Valencian Community

CORREO-E/E-MAIL:

Manuel.Cuadrado@uv.es

Gloria.Berenguer@uv.es

Maria.J.Miquel@uv.es

Carmen.Perez-Cabanero@uv.es

RESUMEN/ABSTRACT:

El sector de las artes escénicas atraviesa una delicada situación en la actualidad. La masiva pérdida de espectadores le está afectando gravemente, entre otros muchos factores. Analizar esta situación resulta pues imprescindible con el objetivo final de señalar las posibles líneas de acción que permitan reactivarlo. Con este propósito se desarrolló una doble investigación, una de naturaleza cualitativa y otra de tipo cuantitativo. En primer lugar, se reunió a un grupo de representantes de las principales empresas del sector, tanto compañías teatrales como empresas de exhibición, para realizar sendas dinámicas de grupo. A partir de ahí se llevó a cabo una investigación a través de encuesta autoadministrada, mediante cuestionario estructurado, para cuantificar los resultados obtenidos en la sesión relativa a los problemas del sector. La investigación de mercados desarrollada permitió obtener tanto una amplia lista de problemas como una serie de potenciales soluciones, principio fundamental de la planificación estratégica de marketing.

* Este trabajo es fruto del convenio de colaboración firmado entre la Asociación Valenciana de Empresas de Teatro y Circo (AVETID) y la Universitat de València.

The Performing Arts sector is currently going through a difficult patch. The massive loss of spectators is seriously affecting it, among other factors. An analysis of this situation is essential with the final objective of showing the possible lines of action to help reactivate the sector. To this purpose, a double investigation was carried out, one of a qualitative nature and the other of a quantitative one. In the first place, a group of representatives of the main companies of the sector met together, from both theatre companies and exhibition companies, to carry out their respective group dynamics. From there, research was carried out via a structured questionnaire, to quantify the results obtained in the session relative to the problems of the sector. The market research carried out allowed us to obtain an ample list of problems as well as a series of potential solutions, a fundamental principle of strategic marketing planning.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Artes escénicas; Comunidad Valenciana.

Performing arts; Valencian Community.

Introducción

El número de espectadores teatrales está disminuyendo año tras año en nuestro país (Tabla 1). Una situación que se ha agravado en el último año consecuencia de una amplia serie de factores. La dramática situación que en concreto atraviesa el sector en la *Comunitat Valenciana* llevó a la Asociación Valenciana de Empresas de Teatro y Circo (AVETID) a organizar un encuentro, el cuál tuvo lugar los días 31 de enero y 1 de febrero de 2013 en la sede de la SGAE de Valencia. El objetivo era analizar a fondo la situación que atraviesa el sector. Por primera vez, y a instancias de su junta directiva, se planteó de manera abierta, de forma que dicho análisis se realizase en colaboración con otras instituciones como la universidad, la SGAE y otras empresas del sector no vinculadas a la asociación.

Indicadores globales	2008	2009	2010	2011
Recintos	6.657	5.404	6.413	5.153
Representaciones	74.963	71.517	67.577	61.168
Espectadores	19.547.147	18.298.403	16.860.081	14.862.697
Recaudación	260.625.103	266.784.331	252.748.621	226.887.828

TABLA 1. Datos globales de las artes escénicas. 2008-2011
Fuente: SGAE (2012).

Desde el departamento de Comercialización e Investigación de Mercados de la Universitat de València, y a instancias del convenio de colaboración firmado entre AVETID y la Universitat de València, se sugirió organizar unas jornadas-investigación. Las mismas se pensaron para ser realizadas en dos sesiones. Una primera sesión encaminada al análisis y reflexión de la situación actual del sector de las artes escénicas en la *Comunitat Valenciana* por parte de miembros de la asociación y otros implicados en el ámbito teatral. Y todo ello bajo la dirección y supervisión de varios investigadores universitarios. Y una segunda sesión en la que se invitaban a expertos del sector de otros contextos, tanto nacionales como internacionales, para plantear sus experiencias gestionando proyectos escénicos con el objetivo de conocer e interiorizar nuevas pautas y herramientas de gestión.

En concreto, la jornada de trabajo del primer día se planteó en dos sesiones: una matinal, dedicada a describir los problemas que están dificultando la realidad empresarial teatral valenciana; y una de tarde, con el propósito de plantear posibles líneas de acción para luchar contra la actual coyuntura. En ambos casos se utilizó la dinámica de grupo como técnica de investigación cualitativa. Además se llevó a cabo una investigación cuantitativa, a través de encuesta autoadministrada, mediante cuestionario estructurado, para cuantificar los resulta-

dos obtenidos en la sesión de la mañana, la relativa a los problemas del sector. El análisis de la información recabada permitió obtener tanto una amplia lista de problemas como una serie de potenciales soluciones, al tiempo que tomar conciencia de la necesidad de una rápida actuación para salvar al sector teatral y al circo.

Este documento presenta, en primer lugar, una descripción de la metodología de estudio, es decir, de las técnicas de investigación empleadas. A continuación, se describen, por una parte, los problemas detectados así como su valoración y, por otro lado, se facilitan las principales líneas de acción a desarrollar estructuradas por objetivos.

1. Metodología

Tal y como se ha comentado en la introducción, la técnica utilizada tanto en la sesión de la mañana como en la de la tarde fue la dinámica de grupo (Tabla 2). Esta técnica de investigación cualitativa se desarrolla con un grupo de participantes y es guiada por un moderador/a que plantea una serie de cuestiones a contestar por parte de los integrantes. Estos fueron representantes de empresas teatrales y de circo valencianas, tanto salas como compañías. Los mismos tuvieron que participar de manera individual, trabajar en parejas, en grupos, y finalmente de manera común. La duración de las mismas fue de dos horas y media. Todas las intervenciones se grabaron para ser transcritas a un documento que se analizó con posterioridad, al tiempo que fueron anotadas por las investigadoras que actuaron como relatoras. La lectura en detalle de las transcripciones permitió realizar un análisis cualitativo de la información mediante la técnica del análisis de contenido y con ello alcanzar una serie de resultados.

Objetivo Dinámica 1	Detectar problemas
Objetivo Dinámica 2	Plantear soluciones
Integrantes	Representantes AVETID y del sector
Metodología	Participación individual, parejas, grupos, en común
Duración	2 horas 30 minutos
Registro	Notas y grabación electrónica
Resultados	Análisis cualitativo

TABLA 2: Características dinámicas de grupo

Paralelamente, y a partir de los primeros resultados de la dinámica de la mañana, la que tenía como objetivo detectar las dificultades del sector, se diseñó un cuestionario estructurado con la idea de cuantificar y jerarquizar tales dificultades. Los integrantes del estudio lo cumplieron individualmente antes de comenzar la dinámica de trabajo de la tarde relativa a las

soluciones. El cuestionario presentaba dos bloques de información: valoración y variables de clasificación. En la primera parte del mismo se incluyó una pregunta en la que los individuos debían valorar con una escala del 0 al 10 los cuarenta y cuatro problemas planteados por ellos mismos en la sesión de la mañana. Asimismo aparecían cuestiones de pronóstico y valoración. La segunda de las partes contenía información relativa al perfil sociodemográfico y profesional de los encuestados. La información obtenida se procesó de manera cuantitativa con el programa estadístico SPSS 19.0.

2. Resultados

2.1. Problemas

Las opiniones de los integrantes de la dinámica de grupo destinada a analizar la problemática del sector permitieron elaborar un listado detallado y amplio de los problemas más relevantes a los que se enfrentan en los últimos años las empresas de teatro y circo de la *Comunitat Valenciana*. En este sentido, se señalaron problemas económicos, políticos, de gestión, de relaciones y de posicionamiento entre otros. Algunas de las ideas que se plantearon a este respecto se transcriben seguidamente de manera literal:

- «En este momento el principal problema es el IVA, aunque hay muchísimos más problemas».
- «Otro problema es la desaparición de los mercados y de los circuitos tradicionales».
- «El principal problema sigue siendo la falta de delimitar la acción de lo que es la iniciativa pública y privada».
- «Ausencia de buena fe por parte de la administración pública valenciana hacia el sector cultural en general y el nuestro en particular; ese es un problema gravísimo, máxime cuando la administración no ha sido consciente, igual que nosotros, de los cambios que se avecinaban, hablo de antes de la crisis, y no se ha puesto en marcha ningún dispositivo para ayudarnos en una transformación que tendríamos que afrontar, sino todo lo contrario; se nos han puesto impedimentos...»
- «Hay una falta de profesionalización en el sector dentro de la administración Pública».
- «Para mí el problema más importante que hay es el distanciamiento con la sociedad... Se nos ve como *hippies*... la gente sigue pensando que somos unos vagos y que vivimos del cuento...»
- «Yo creo que faltaría también un poco de autocrítica en el sector nuestro... Una falta de actitud proactiva...»
- «Se pierde la posibilidad de optimizar recursos y, paralelo a esto, hay una pérdida de contacto con el público; estamos detectando la falta de fidelización».
- «Ha habido una pérdida de la coproducción... una falta de definición de producción propia, de diversificación en la producción propia».

- Una clara competencia desleal entre lo público y lo privado, en todos los sentidos, producción y exhibición.
- «También nosotros hemos hecho algo mal: no cuidar al público ni ser consciente de él, digamos, en épocas buenas. Tampoco, trabajar conjuntamente con el programador, sobre todo siendo conscientes del público».
- «Una falta de competitividad; no somos competitivos a nuestro pesar».
- «En el proceso de creación, desarrollo y caída del modelo anterior ha habido un abuso o mala praxis de los dineros públicos, tanto por las poblaciones, como por las instituciones, como por parte de las compañías también».
- «No hemos conseguido objetivos de crear sello autóctono teatral propio».

La transcripción y lectura de las anteriores opiniones permitió confeccionar un listado con cuarenta y cuatro problemas que se incluyeron en el cuestionario descrito. El análisis estadístico univariante de las respuestas, proporcionó los resultados que se comentan a continuación.

El cuestionario comenzaba con la pregunta «Danos tu opinión acerca de la situación que atraviesa el sector teatral en la *Comunitat Valenciana*». El análisis de las respuestas reflejó que el 85,1% de los participantes del estudio la consideró al menos como «muy mala», siendo un 7,1% los que señalaron la opción «extremadamente mala» (Tabla 3).

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje acumulado
Extremadamente mala	1	7,1	7,1
Muy mala	11	78,6	85,7
Mala	2	14,3	100,0
Total	14	100,0	

TABLA 3: Valoración de la situación del sector

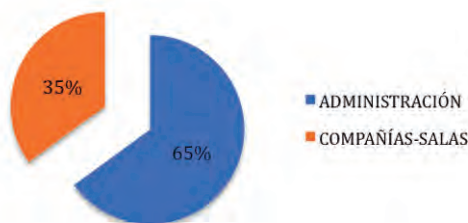


GRÁFICO 1: Percepción atribución de problemas

A continuación se les preguntó: «Considerando los problemas que existen en el sector ¿qué porcentaje de ellos es a tu juicio atribuible directamente a compañías y/o salas?». De esta forma (gráfico 1), los encuestados consideraban que el 65% de todos los problemas era atribuible a la administración, mientras que el 35% restante los vinculaban al propio sector.

La tercera pregunta del cuestionario planteaba valorar la importancia de cada uno de los problemas planteados dándoles un valor entre 0 (nada importante) y 10 (muy importante). La tabla 4 presenta y jerarquiza dicha relación de problemas de mayor a menor importancia.

PROBLEMAS	Min.	Max.	Media	Desv.
Falta de sensibilidad de autoridades públicas	6	10	8,86	1,406
Inexistencia de políticas culturales	7	10	8,71	1,139
Ausencia de buena voluntad por la Admon.	5	10	8,64	1,499
Subida del IVA	4	10	8,57	1,697
Falta de comunicación con la Admon.	6	10	8,50	1,286
Incidencia de la crisis económica	6	10	8,36	1,216
Ausencia delimitación público y privado	5	10	8,07	1,639
Falta de políticas de promoción	6	10	8,07	1,492
Disminución del número de espectadores	3	10	7,93	2,056
Retraso en los pagos	3	10	7,64	1,985
Desconocimiento de las compañías valencianas por el público	5	9	7,64	1,216
Falta de presupuesto / recortes presupuestarios	5	10	7,57	1,651
Existencia de precios políticos	5	10	7,57	1,604
Desinterés ciudadanos por la cultura	5	10	7,54	1,391
Competencia desleal de la Admon.	5	10	7,50	1,829
Desconexión con el público joven	5	10	7,46	1,506
Mala praxis (abuso del dinero público)	5	10	7,23	1,589
Falta de profesionalización sector público	3	10	7,21	1,762
Ausencia de políticas captación públicos	4	10	7,21	1,626
Reducción de las producciones	3	10	7,15	1,864
Excesiva dependencia de lo público	4	10	7,14	2,107
Reducción del tamaño del mercado (salas)	0	10	7,07	2,556

PROBLEMAS	Min.	Max.	Media	Desv.
Cambio en los modelos de cobro	5	10	7,00	1,569
Falta de comunicación con las empresas sector	5	9	6,93	1,328
Ausencia de políticas de fidelización públicos	5	9	6,93	1,328
Falta de vertebración entre compañías y salas	5	10	6,93	1,385
Ausencia de un sello teatral autonómico	3	10	6,86	2,033
Existencia de economía sumergida en compañías	4	10	6,77	2,088
Falta de formación del gestor cultural	5	10	6,71	1,541
Falta de planificación empresarial	2	8	6,71	1,590
Resistencia al cambio	2	10	6,71	2,234
Falta de competitividad frente a otras cías de otras CCAA	4	10	6,69	1,653
Cambios en las pautas de distribución	5	10	6,57	1,505
Falta de vertebración entre compañías	5	8	6,54	,877
Cambio en las características del formato teatral	4	8	6,50	1,168
No haber generado un <i>star-system</i>	2	10	6,46	2,367
Retroceso en la inversión privada	2	10	6,46	2,106
Falta de homogeneidad condiciones de contratación	3	10	6,43	2,065
Falta de autocrítica en nuestra gestión	3	9	6,29	1,637
Desconocimiento del público	3	9	6,29	1,637
Falta de estructura empresarial	2	8	6,21	1,805
Falta de coordinación como colectivo	4	10	6,15	1,772
Mala imagen del sector en la sociedad	2	10	6,14	2,214

Tabla 4: Jerarquización problemas del sector

Así, los ocho primeros problemas categorizados como los de mayor gravedad, alcanzando una valoración superior a 8 sobre 10, están vinculados con la administración y el entorno. Desde la «falta de sensibilidad de las autoridades públicas» (8,86), «la inexistencia de políticas culturales» (8,71), «la ausencia de buena voluntad por la administración» (8,64), «la subida del IVA» (8,57), hasta «la falta de comunicación con la administración» (8,50). Y también la «incidencia de la crisis económica» (8,36), y la «falta de políticas de promoción» (8,07).

Por el contrario, los problemas que menor importancia alcanzaron, si bien superaron el 6 en una escala de 10 puntos, estaban principalmente relacionados con cuestiones de gestión atribuibles a las compañías y salas. Entre ellos: «falta de vertebración entre compañías» (6,5), «retroceso en la inversión privada» (6,46), «falta de autocrítica en nuestra gestión» y «desconocimiento de nuestro público», ambos con igual media (6,29), y «falta de estructura empresarial» (6,21). De igual modo, se situaron otros motivos relacionados con la imagen como «no haber generado un *star-system*» (6,46) y «mala imagen del sector en la sociedad» (6,14).

Entre ambos grupos de problemas se sitúan con valoraciones intermedias, entre 7 y 8, otros que abarcan desde cuestiones relativas a la ausencia de políticas (promoción, precios, captación de públicos), a los públicos (desinterés de los ciudadanos, no conexión con público joven), y a otras cuestiones de gestión (falta de formación de los gestores culturales, inexistencia de un sello teatral, y no planificación empresarial).

A modo de resumen, en cuanto a la jerarquización de los problemas del sector parece concederse mayor importancia a aquellos generados por la administración y el entorno (factores externos o amenazas) en detrimento de los problemas atribuibles a compañías y salas (factores internos o puntos débiles). Sin embargo, un nuevo análisis de la tabla, permite destacar que de los cuarenta y cuatro problemas dieciséis están vinculados a la administración y el resto a las empresas del sector de las artes escénicas.

De esta forma (gráfico 2), los problemas señalados por los representantes del sector y referentes a la administración suponen un 37% del total, mientras que los relativos a las compañías y salas representan un 63%. Resulta importante señalar que el hecho de haber más problemas vinculados a las compañías y salas no quiere decir que éstos o sus implicaciones sean mayores o más graves que los problemas atribuibles a la administración, pues sin duda éstos últimos tienen un mayor alcance.

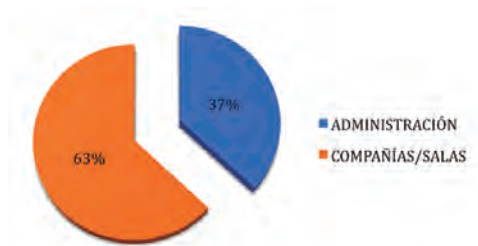


Gráfico 2: Relación real atribución de problemas

2.2. Soluciones

La dinámica de grupos realizada la tarde de la primera sesión, una vez los participantes habían trabajado sobre la problemática del sector, tenía como acometido plantear posibles medidas o líneas de acción que, dependientes de las propias empresas del sector y sin considerar a la administración, permitieran eliminar sus puntos débiles y disminuir el efecto de las amenazas.

La mecánica de trabajo fue similar a la dinámica anterior, si bien resultó más complicada pues no se trataba de describir una situación, como por la mañana, sino realizar un ejercicio de introspección para ver qué eran capaces de plantear y aplicar con posterioridad. En este sentido, fueron numerosas las acciones propuestas. A continuación reproducimos algunas de ellas:

- «Creo que no tenemos una voz suficientemente sólida. Hemos trabajado pero no hemos tenido nunca una unificación de criterios frente a la administración».
- «Seguir tendiendo puentes, no cejar en el dialogo. Mostrar nuestra actitud positiva de cara al dialogo».
- «Que este informe de alguna forma hiciera participe a toda la realidad teatral valenciana, es decir, no solamente a AVETID, no solamente a las empresas, o a los gestores, sino a todas aquellas compañías que existen o que subsisten como pueden actualmente en la comunidad Valenciana».
- Campañas de cara al público para informar quiénes somos y nuestra problemática, ruedas de prensa y hojas informativas».
- «Yo creo que las coproducciones ahora van a tener que ser evidentes, posiblemente entre compañías de aquí, y eso evidentemente lleva a una cierta cesión de egos, de...».
- «Aprovechar campañas de teatro escolar, festivales, anuncios en las salas».
- «Tirar por la línea de la educación y fomentar la escuela del espectador (que hay, que funciona y que hay gente que lo está haciendo), crear talleres, somos profesionales, sabemos formar, crear escuelas de formación».
- «Resulta que la Conselleria eliminó los premios. Por lo tanto nosotros respecto a todo el Estado español tenemos tres puntos menos. Vuelve a poner los premios. No los dotes económicamente, no por el amor de Dios. No los dotes económicamente, pero queremos esto».
- «Por ejemplo los festivales... no tienes que descapitalizarlos como estas descapitalizándolos...».
- «Necesitamos a la administración porque las campañas de promoción, de apoyo, de tal son importantísimas».
- «Es importante que el público, el público que participa, que es el otro elemento que forma parte de nuestro negocio, que conozca nuestras reivindicaciones».
- «Decíamos, respecto a la sociedad ser capaces de transmitir, de intentar transmitir una imagen de legitimidad de lo que hacemos, y lo que hacemos por las múltiples vías, desde la información directa, desde otra manera de relación con los medios de comunicación».

- «Estábamos planteando el tema de ruedas de prensa, hojas informativas, repartos en los teatros, para informar al público quienes somos, que es lo que queremos y cual es la problemática que estamos atravesando».
- «Aprovechar salas, campañas de teatro escolar, festivales, para reivindicar las artes escénicas como hecho cultural necesario para la sociedad».

Todas las propuestas fueron agrupadas en cuatro grandes bloques o líneas de trabajo a las que denominamos: misión, estrategia, administración y sociedad. Las dos primeras iban más encaminadas a tratar los problemas señalados que hemos considerado como puntos débiles, mientras que las dos segundas a minorar aquellas situaciones complejas que catalogamos como amenazas del entorno. A continuación desglosamos cada una de las líneas de trabajo.

1. Misión

Se incluyen en este primer bloques de potenciales soluciones aquellas con un propósito de vertebración, identidad, diálogo y planteamiento estratégico. En concreto, las denominamos: vertebración, identidad, diálogo y planteamiento estratégico.

- a. Vertebración, por la necesidad de estar unidos y no divididos para ganar fuerza de representación como colectivo frente a la administración pública y a la sociedad.
- b. Identidad, por la necesidad de redefinirse como colectivo.
- c. Diálogo, por la importancia de seguir manteniendo una actitud positiva hacia el diálogo con todas las partes, y
- d. Planteamiento estratégico, por la relevancia de una verdadera profesionalización de la gestión de las empresas del sector.

2. Estrategias

En este segundo bloque de líneas de acción a desarrollar se agrupan aquellas relativas a la propia Asociación AVETID, al público o mercado, y las necesarias estrategias de colaboración. De manera más concreta:

- a. La asociación (AVETID) podría ofrecer servicio de apoyo a la gestión administrativa de sus miembros así como ser un punto de encuentro para conocer el trabajo de los asociados.
- b. Con respecto al público se plantearon como medidas más relevantes a desarrollar: Crear nuevos mercados, dirigiéndose a colectivos no habituales; desarrollar acciones de fidelización de los públicos; conectar con el público joven; y tomar decisiones a partir del conocimiento del público.
- c. Las estrategias denominadas de colaboración podrían abarcar las siguientes acciones: crear una central de compra; desarrollar alianzas y coproducciones con empresas del

sector; trabajar en red para la gestión salas públicas de la *Comunitat* Valenciana; y colaborar con otros sectores (turístico, educación, ocio, etc.).

3. Administración

Las líneas de acción-trabajo en relación con la Administración se agruparon a su vez en tres: diálogo, documentación y propuestas.

- a. En cuanto al diálogo se consideró inevitable seguir manteniéndolo con actitud positiva, así como plantear propuestas a la Administración, destacando la necesidad de un interlocutor activo y conocedor del sector por parte del órgano correspondiente.
- b. De igual modo se planteó desarrollar un documento de redefinición/diagnóstico de las artes escénicas en la *Comunitat* Valenciana al tiempo que realizar otro de síntesis con las principales acciones a desarrollar por la administración.
- c. Finalmente, se propuso realizar una serie de propuestas a la administración como las siguientes:
 - No desarrollo de competencia desleal, y en concreto, en cuanto al precio.
 - Coordinación de órdenes Ministerio-*Conselleria* para que las empresas del sector de las artes escénicas de la *Comunitat* Valenciana no estén en inferioridad de condiciones.
 - Establecimiento de baremos claros en la concesión de ayudas.
 - No desaparición de premios aunque éstos no tengan dotación.
 - Tener en cuenta a la profesión a la hora de tomar decisiones.
 - No eliminación de festivales por la relevancia de los mismos.
 - Desarrollo de campañas de promoción de las artes escénicas.

4. Sociedad

Muchas de las medidas propuestas tenían como objetivo mejorar la imagen del colectivo frente a la sociedad en general y frente a los medios de comunicación en particular. Las mismas se detallan a continuación:

- a. Las acciones a realizar dirigidas a la sociedad-público se plantearon con el objetivo de transmitir una imagen de legitimidad, en concreto, una correcta imagen del sector, así como hacer llegar la identidad del colectivo y sus reivindicaciones.
- b. Con respecto a los medios de comunicación se estableció la necesidad de realizar acciones que les llevaran a ganar notoriedad.
- c. Para todo ello se idearon algunas acciones de comunicación como la realización de más ruedas de prensa, la difusión estratégica de la revista *Tea3* por diferentes canales, el fomento de la escuela del espectador, la potenciación de los premios teatrales, y el uso integrado de las tecnologías de comunicación (webs, redes sociales, etc.).

Conclusiones

A lo largo del trabajo cualitativo desarrollado, se ha podido constatar la tendencia en el sector teatral a considerar que los problemas que acechan a este ámbito se derivan de un entorno turbulento en el que la administración pública es un elemento fundamental. Aun siendo esto cierto, el sector adolece de una cierta falta de autocritica y de actitud proactiva frente a las dificultades del entorno, lo que hace que desarrollen una expectativa excesivamente dependiente de las soluciones arbitradas por otros agentes implicados en la gestión, como las administraciones públicas.

Esta actitud, unida a una experiencia reiterada de mala gestión pública, hace que el sector considere como principales problemas aquellos vinculados con la administración pública y el entorno. Los cambios en este último, relativos a la demanda o a factores coyunturales, son vistos como amenazas que atenazan la gestión de las artes escénicas y colocan en una situación muy vulnerable a las pequeñas empresas y compañías que no tienen suficiente entidad como para hacer frente a una conjunción de factores negativos que inciden directamente en su cuenta de resultados.

Así y aunque en la valoración absoluta de los problemas, los relacionados con el entorno son los que destacan, el 63% de los problemas detectados tiene que ver directamente con una percepción negativa de la gestión propia. Esta reflexión articula campos de actuación específicos que quedan determinados por los objetivos, estrategias y principales áreas de actuación que deben desarrollarse para mejorar el sector.

En este sentido, dado que el objetivo es aumentar la eficiencia de las organizaciones para desarrollar acciones encaminadas a la solución de los problemas detectados, resulta fundamental caminar hacia una vertebración del sector que permita acometer acciones conjuntas que complementen las realizadas a título individual. Sobre todo, para hacer frente a aquellas amenazas que afectan a todo el sector.

Esta vertebración implica una reflexión sobre la identidad del colectivo, la necesidad de llegar a acuerdos sobre el modo de interactuar con agentes externos, y reforzar la actitud dialogante. En este sentido el papel de la asociación AVETID va a resultar fundamental como punto de encuentro y visibilidad.

Al mismo tiempo, resulta fundamental articular estrategias que permitan una redefinición del público objetivo, incorporando nuevos perfiles de clientes, una mejora de la percepción que la sociedad tiene del sector, el fomento de la colaboración entre empresas y el mantenimiento de las relaciones con la administración pública, asentadas estas últimas en una actitud proactiva y de diálogo.

BIBLIOGRAFÍA

CHURCHIL, G.A. (2003). *Investigación de mercados*. Madrid: Thomson.

COLBERT, F. y CUADRADO, M. (2009). *Marketing de las Artes y la Cultura*. Barcelona: Ariel Patrimonio.

CUADRADO, M. (2010). *Mercados culturales. Doce estudios de marketing*. Barcelona: UOC Editorial.

CUADRADO, M. y MOLLÁ, A. (2010). «Grouping performing arts consumers according to attendance goals», *International Journal of Arts Management*, nº 2 (3), pp. 54-60.

KOTLER, P. y ARMSTRONG, G. (2012¹⁴). *Principios de marketing*. Madrid.

MALHOTRA, N.K. y BIRKS, D.F. (2006). *Marketing Research. An Applied Approach*. New Jersey: Prentice Hall.

SGAE (2012). *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*.

<http://www.anuariossgae.com/anuario2012/home.html>

ANUNCIO



**MANUAL WEBAPP DE APOYO A LA GESTIÓN
CULTURAL. UNA PROPUESTA DEL OBSERVATORIO
CULTURAL DEL PROYECTO ATALAYA.
REVISTA *PERIFÉRICA***

