

PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 16 • diciembre 2015

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



PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 16 • diciembre 2015

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 Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios de la Universidad de Cádiz

SERVICIO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Edificio Constitución 1812 (Antiguo Cuartel de La Bomba)
Paseo Carlos III, 3 · 11003 Cádiz
Tfno.: 956 015 800 · Fax: 956 015 891
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, Extensión Cultural y Servicios

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Excm.a Sra. Dña. Teresa García Valderrama. *Vicerrectora de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios 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. *Director del Área de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz*
Dña. Isabel Ojeda Cruz. *Directora General de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla*
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 Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios de la Universidad de Cádiz
- © 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.

ÍNDICE

- 9 EDITORIAL**
- IDEAS**
- 13** Sigue vivo.
A propósito del 25 aniversario de *La política cultural, qué es y para qué sirve* de Emiliano Fernández Prado
Jorge Fernández León
- TEMAS**
- 21** ¿Por qué la derecha está ganando la batalla de la música popular? Pop, política y la importancia del lazo social / *Why is the Right winning the battle of popular music? Pop, politics and the importance of the social bond*
Víctor Lenore
- 33** La época que escribe. Literatura (y) política en las redes / *The age that writes. Literature (and) politics on the networks*
Remedios Zafra Alcaraz
- 45** Apuntes para un Manual de buenas prácticas para la participación ciudadana en la gestión del patrimonio cultural en Andalucía / *Notes for a Good Practices Manual for public participation in the management of the cultural heritage of Andalucía*
Aurora Arjones Fernández
- 51** Cultura y Desarrollo Sostenible / *Culture and Sustainable Development*
Virginia Luque Gallegos
- 63** Aproximación a la memoria del cineclubismo: del Cineclub Iuventus al Cineclub Universitario, Cádiz (1963-1993). 30 años despertando la conciencia crítica a través del cine / *A description of the history of the Cinema Club movement: from the Iuventus Cinema Club to the University Cinema Club, Cadiz (1963-1993). 30 years of awakening a critical conscience through cinema*
Felipe Barbosa Illescas y Enrique del Álamo Núñez
- 125** La memoria como fermento o el libro-álbum como acta de una labor deportiva. Tres ejemplos / *Memory as a fermenting agent or the picture book as a record of a sporting achievement. Three examples*
Héctor Pose Porto

EXPERIENCIAS

- 1 4 1 Reflexiones a propósito de una temporada en los Estados Unidos / *Reflections into living for a while at the United States*
Carlos Javier Villaseñor Anaya
- 1 5 5 Acción social por la música: «El Sistema» en Nueva York / *Community support through music: «El Sistema» in Nueva York*
Álvaro F. Rodas Núñez
- 1 6 5 El reto de la participación en cultura / *The challenge of participation in culture*
Mikel Etxebarria Etxeita
- 1 7 5 O SESC em São Paulo: vocação educativa e transversalidade / *The SESC in Sao Paulo: educational vocation and transversality*
Danilo Santos de Miranda

RESEÑAS

- 1 8 7 Un manual de gestión cultural ampliado y mejorado
- 1 8 9 El futuro de los Centros Culturales en la Europa Creativa. Reflexiones desde Camargo. Una experiencia *booksprint*
Mikel Etxebarria Etxeita

- 1 9 3 **ÍNDICES**

Una buena salsa

Que una revista lleve más de quince años saliendo a la calle tiene, como casi todo en la vida, sus ventajas y sus inconvenientes. Dejemos a un lado los inevitables e irreversibles inconvenientes y pongámonos en el lugar del diablo, ya saben aquel que sabe más por viejo que por su condición de maestro del mal. Quince años son casi una vida y por ende en ella hay de todo. Esta larga vida nos ha permitido hacer, conocer y soportar casi de todo en el ámbito que manejamos, en la gestión cultural. Desde aquellos jóvenes y lejanos tiempos, en los que a veces ni siquiera se era consciente de qué cosa era la gestión cultural, hasta ayer mismo cuando nuestro sector tampoco andaba muy centrado. Porque la verdad es que el mundo ha cambiado muchísimo, tanto que ya no hay rusos comunistas sino chinos capitalistas, muy capitalistas. Entre otras cosas cambiantes.

Y la cultura, ese objeto polimorfo y de múltiples contenidos, sigue en pos de los cambios del mundo, más líquido que nada en el orbe si creemos al maestro Bauman. Si en este entorno cambiante hubiéramos de plantearnos cuál es la mejor herramienta para afrontar la dura tarea de gestor cultural al día de hoy, que no se parece nada en nada al de ayer y menos al de mañana, sin lugar a dudas diríamos que es el conocimiento. Conocimiento al que llamábamos saber hace algunos años y que es el más poderoso instrumento que poseemos tanto para preservar lo mejor de nuestra especie, el patrimonio, como para impulsar el cambio hacia el futuro, el progreso. Conocimiento, saber, aprendizaje, estudio, o la forma o nombre que queramos darle.

Por esa causa, el proyecto que supone la revista *Periférica* es con certeza una tarea para la gestión cultural y puede ayudarnos bastante en el mundo actual y por venir. Porque *Periférica* es sobre todo –al menos tratamos que así lo sea– una mina de conocimiento, un Potosí incruento y sin personas esclavizadas, que podemos explorar en busca de soluciones, alternativas, certezas o incertidumbres motivadoras. Eso es *Periférica*: esencialmente co-

nocimiento. Decía Cervantes, ese pobre español al que hace poco andaban removiendo los huesos, que la mejor salsa es la hambre y la buena gana; tal es la actitud aconsejable para acercarse a esta revista de gestión cultural de la Universidad de Cádiz: hambre de conocimiento y ganas de hacer un buen trabajo profesional. *Periférica* es un maravilloso instrumento, orgullo de compañeros, idóneo para afrontar los retos de nuestra profesión de gestores culturales, una profesión en la que no duden que nos enfrentamos a gigantes antes que a molinos de viento. Si tienen inquietud o insatisfacción, aquí está *Periférica* <http://revistas.uca.es/index.php/periferica/issue/archive>

IDEAS



**SIGUE VIVO.
A PROPÓSITO DEL 25 ANIVERSARIO DE
LA POLÍTICA CULTURAL, QUÉ ES Y PARA QUÉ
SIRVE DE EMILIANO FERNÁNDEZ PRADO**

Jorge Fernández León

Que un pequeño libro, editado por una editorial periférica hace un cuarto de siglo, siga vivo para su consulta, lectura y reflexión por la gente interesada en su tema central, es casi siempre una buena noticia. Tan buena como que ese texto, modestamente presentado y difundido, finalice con unas líneas que rezan: «Las tradiciones nacionales y los esfuerzos por configurar sociedades abiertas y democráticas deberán encontrar vías para oponerse al control de la vida cultural por grupos de poder. Por eso la formulación de proyectos y propuestas, alejados de ambiciones totalitarias, por los partidos políticos tiene importancia. Su misión es precisamente favorecer la intervención de todos en la política cultural del Estado. Y si no se da esa intervención se produce el secuestro de la política cultural por ese encuentro tan característico entre la élite académica, las élites de opinión que más poder tienen en los medios de comunicación y los políticos profesionales. Secuestro que se ampara en una fachada elegante y altruista, reforzando la sacralización tradicional de la alta cultura.» Fin de la larga y necesaria cita.

Cuando en estos años pasados repasamos las numerosas publicaciones sobre la política cultural vemos cómo ha crecido en número y calidad la oferta de estudios generales sobre las políticas de las instituciones, análisis de las mismas, datos de consumos y de la economía del sector y de sus subsectores, evaluaciones críticas de la acción de los gobiernos y demás investigaciones, universitarias en su mayor parte. También un creciente número de autores va consolidando un trabajo sistemático que ve la luz en forma de revistas monográficas, estudios y ediciones electrónicas. La sola mención de los nombres y textos más relevantes supe- ra con mucho las limitaciones de extensión de esta reseña histórica.

Pero tras veinticinco años, ninguna de esas publicaciones se ha atrevido aún a poner al día este trabajo, pionero en su momento pero que, por su voluntad misma, reclamaba la atención sobre su fragilidad y sobre la necesidad de su continuidad. O así, al menos, se me hace que la voluntad expresada en su prólogo, ayudar «... a que la política cultural sea más reflexiva y más crítica» no ha sido ni es aún, pese a las buenas intenciones expresadas por voces diversas, materia de uso común entre nuestra comunidad cultural, con excepciones honrosas. Estamos pues ante un trabajo que, modesto en su enunciado, tiene pendientes numerosas continuidades posibles. Y que, al abrir sus páginas, clama por ellas con insistencia.

No trato de hacer aquí una crítica académica o una revisión sistemática de una publicación cuyos contenidos desafían el comentario apresurado. Mucho menos cuando soy parte del proceso de elaboración de esa publicación, tratando entonces de hacerla más manejable gráficamente para sus lectores. Pero quisiera repasar al menos tres aspectos relevantes

según mi parecer de este *primer*, esta guía de preocupaciones y perplejidades, que la hacen singular y le han dado, con el tiempo, la consistencia y el vigor maduros de un producto bien hecho: sus contenidos, su impacto en la edición profesional de materiales de utilidad para el sector y la figura atípica de su autor, que merece unas pocas de esas líneas. Quizá así ayude algo a significar, en estos fragmentos, la actualidad del texto.

La modestia, de fábrica

Empezando por el final. Emiliano Fernández Prado ultimaba días atrás la edición de la poesía completa de su tío Basilio Fernández. Un poeta desconocido hasta después de su muerte, que vivió una vida apacible en apariencia, al frente de la tienda familiar de ultramarinos en Gijón y atesorando una pequeña y extraordinaria colección de pintura y una valiosa biblioteca en la casa familiar, a la que Emiliano tenía acceso desde muy joven. Un escritor secreto, alumno y más tarde amigo de Gerardo Diego al que conoció durante la estancia del poeta en la ciudad norteña, que guardó casi toda su obra en sus gavetas, a excepción de unos pocos poemas que publicó en la revista *Carmen*, en *Meseta* y en un dossier de poesía española seleccionada por Ezra Pound en 1933 en el periódico italiano *Il Mare*, al lado de Luis Cernuda y Juan Larrea (1).

Emiliano descubrió esos poemas entre los documentos de su tío tras su fallecimiento. Vio su calidad y se empeñó en su publicación hasta lograr algo desusado: Basilio Fernández es el primer autor español que recibió un Premio Nacional de Poesía (1992) tras su muerte. Y el trabajo de este político cultural, investigador y desde hace un par de décadas profesor de Educación Secundaria a tiempo completo para reivindicar esa literatura, se produce en paralelo a su vida familiar y a su nunca abandonada actitud de autor casi íntimo él mismo. Novelas de escasa difusión y calidad extraordinaria (*Escenas de la guerra contra Sartorio*, *Cuando pase este oscurecimiento*, *Un ideal extraño* y otras varias aún más inencontrables) que un día dejarán de ser invisibles, espero.

En su tiempo de político activo, como Director Regional de Acción Cultural desde mediados de los ochenta del Gobierno del Principado de Asturias, dejó para el registro, en su constante modestia, un trabajo ingente de conceptualización y sobre todo de puesta en marcha de inversiones que facilitaron la creación de una tupida red de Casas de Cultura en su comunidad, una red que aún hoy puede visitarse con orgullo, basada en un servicio bibliotecario central que nucleaba un programa muy diverso de acción cultural. Y sus reflexiones sobre la política cultural, reposadas a la vez que fungía como diputado socialista en la Junta General del Principado, tienen hoy (como las de Alfons Martinell o las de Eduard Delgado) una dimensión inconvenientemente premonitoria para quienes intervienen en la política cultural activa, en este segundo decenio del milenio.

Algo más que un libro

La política cultural, qué es y para qué sirve fue el primer volumen de una colección, Biblioteconomía y Administración Cultural, que comenzaba su andar de manos de un joven editor, Álvaro Díaz-Huici y su iniciativa editorial recién fundada, Ediciones Trea, creada en el mismo año de esta publicación, en 1991. Nació con el objetivo de incorporar a la bibliografía accesible en español, una serie de títulos nuevos o de traducciones destinadas a las gentes de la profesión de la gestión cultural en sus distintos ámbitos y, como confiesa con humor su editor, «con la pretensión secreta de llegar a alcanzar la treintena de originales».

Hoy la Editorial Trea cuenta con un catálogo de más de 800 títulos, de los cuales más de 350 corresponden a siete colecciones distintas vinculadas a la gestión de la cultura en sus diferentes campos. La biblioteconomía, la documentación e información, la archivística, la museología y el patrimonio cultural, la gestión y administración cultural o la edición y tipografía son los campos del saber que han venido llenando de novedades de uso imprescindible para miles de profesionales del sector en España y América Latina. Y esta riada de títulos nació del libro de Fernández Prado. No muchas ediciones inaugurales como ésta pueden imaginar que en su entorno puede provocarse una consolidación editorial como la ocurrida en este caso, a partir de la convicción de la existencia de un espacio ancho y atractivo para la lectura y la difusión de trabajos de investigación o reflexión con numerosos interesados. Y este libro ha tenido esa suerte, quizá un motivo más por el que sigue vivo.

Un atlas de fragmentos

Cuando, con el autor, trataba de concebir el diseño gráfico del libro, pensábamos a dúo en como manifestar visualmente a través de la publicación lo que Georges Didi-Huberman denomina *pensamiento de las relaciones* (2), las formas de presentación que animan la imaginación de quien observa ante cualquier objeto en un contexto. Esa forma que elegimos de presentar los contenidos, entonces poco frecuente de dar vida gráfica a lo escrito, quería contribuir al espíritu de la obra. Y el texto mismo, desde el voluntario carácter de fragmento al recurso a la pregunta frente a la respuesta, creo que sigue dando aliento a este libro, especialmente a su cuarta parte, que bajo el título *Perspectivas*, agrupa una serie de epígrafes que vale la pena comentar brevemente.

El primer apartado, *¿Existe la política cultural?*, reflexiona en torno a importancia, en la definición de una política cultural, de la capacidad creativa individual y colectiva y las formas de participación de la comunidad como reactivos fundamentales del camino hacia la democratización y la democracia cultural. Y en torno a los peligros que la mirada corta de la política, cegada por el dominio de lo inmediato y el brillo del éxito (económico, de prestigio, etc.) pueden traer para una comunidad.

El segundo epígrafe, bajo el título *Concentración o dispersión. Las administraciones culturales unificadas*, examina diversos asuntos relativos tanto a las ventajas y peligros de la centralización territorial, la descentralización y la autonomía de instituciones y proyectos culturales. Si aplicamos esa reflexión a la situación actual de la vida cultural de nuestro país (o a la de otros próximos como Francia, Gran Bretaña u Holanda) vemos cómo los resultados de las diversas políticas han exacerbado los peligros que en estas páginas se señalan: la cartelización de instituciones culturales repartidas entre los intereses de la empresa, las élites académicas y la política cortoplacista es hoy un hecho mucho más notorio que hace un cuarto de siglo. Las respuestas institucionales públicas son o poco o nada gratificantes. Y las decisiones sobre la forma de gobierno de la cultura siguen mostrando las contradicciones de políticas de dudoso vigor estratégico.

En *Economía y cultura: Una época de políticas ambiguas*, se pone en cuestión el cambio aparente del eje de las reflexiones desde la importancia económica de la cultura a las consecuencias y el impacto de la crisis (la de fines de los 80). Y es sorprendente cómo los procesos cíclicos de la economía mundializada tienen en la cultura sus premoniciones y laboratorios. Y cómo, en cada una de esas crisis, los Estados siguen aprovechando la ocasión para, en virtud de un supuesto rigor y control, «desprenderse de objetivos incómodos, como los de favorecer la igualdad, la participación y la innovación». Veamos en nuestro caso si esos procesos, que también contaminan el futuro de los distintos sectores de la comunicación y la cultura, no siguen presentes de forma gravísima en nuestra realidad presupuestaria a la hora de la financiación de la creación o la difusión, la investigación creativa o las industrias culturales y comunicativas en España.

El cuarto apartado de estas *Perspectivas*, aborda la *Política cultural y comunicación de masas*. Desde las reflexiones de Walter Benjamín o Theodor W. Adorno, el autor convoca a la crítica de la distinción y la superación de la fragmentación entre la cultura unitaria del intelectual renacentista y la cultura-mosaico (A. Moles), de retazos y fragmentos, propia de lo contemporáneo. Y aborda con pesimismo los límites de la diversidad en un mundo dominado por los oligopolios comunicativos. Si la concentración de la propiedad mediática, en el mundo analógico y en el digital no tiene un contrapunto nacional en forma de leyes que protejan los derechos comunicativos en la sociedad de redes, el estado y su misión garantista desaparecen. Y la política de medios de hoy, veinticinco años después, en este país anuncia un panorama negro, de no mediar nuevos Gobiernos que lo corrijan.

Por fin, el último bloque del capítulo enuncia otro de los asuntos vivos en el debate del modelo de las políticas culturales, sean estas locales o nacionales: *Democracia cultural y democratización de la cultura*. Lleva esta reflexión a un campo infrecuente en esa polémica: el control de la vida cultural por grupos de poder y, como señalamos en el comienzo de esta reseña, el peligro de que una presencia inadecuada del Estado en sus diversos estamentos conduzca a un secuestro de las políticas culturales por las élites.

Nuevas élites, problemas viejos

Este último apartado sigue teniendo, como el resto, una aplicación razonablemente sencilla a nuestro actual estado cultural: entre la pervivencia de las élites que en el libro se señalan (académicas, mediáticas, económicas y políticas) y la aparición de nuevas élites (digitales, populistas...), es a mi entender de suma actualidad esta última reflexión que cierra el libro. Y argumento mayor para considerar la actualidad del texto en su conjunto, la pertinencia intensa del debate sobre la función de intermediación de los Gobiernos y administraciones públicas en la vida cultural sana, plural y activa de la ciudadanía. Un debate que, desde hace más de un cuarto de siglo, tienden a evitar muchos gobernantes, demasiado enfrascados en el aliento corto de la política.

NOTAS

(1) <http://www.letraslibres.com/revista/libros/antologia-1927-1987-de-basilio-fernandez>

(2) DIDI-HUBERMAN, G. (2010): *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, TF Editores, Catálogo de la exposición del mismo nombre presentada en España en el MNCARS, pp. 16 y ss.

TEMAS



¿POR QUÉ LA DERECHA ESTÁ GANANDO LA BATALLA DE LA MÚSICA POPULAR? POP, POLÍTICA Y LA IMPORTANCIA DEL LAZO SOCIAL

Víctor Lenore

AUTOR/AUTHOR:

Víctor Lenore

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Periodista musical

TÍTULO/TITLE:

¿Por qué la derecha está ganando la batalla de la música popular? Pop, política y la importancia del lazo social

Why is the Right winning the battle of popular music? Pop, politics and the importance of the social bond

CORREO-E/E-MAIL:

lenore@ladinamo.org

RESUMEN/ABSTRACT:

El autor defiende cómo, desde comienzos de los setenta, la música popular ha sufrido una clara dominación de las letras elitistas, crecientemente anglófilas. Tendencia esta que empieza a remitir con el surgimiento del 15-M, en 2011, cuando la música popular comienza a repolitizarse animada por la explosión social. No se trata de un proceso específico de la música, sino un simple reflejo de la larga hegemonía neoliberal comenzada por Ronald Reagan en Estados Unidos, Margaret Thatcher en el Reino Unido y Felipe González en España.

The author explains how, since the beginning of the seventies, popular music has been clearly dominated by elitist lyrics, increasingly anglophile. This tendency started to fade with the emergence of the 15-M movement in 2011, when popular music started to re-politicize itself, encouraged by the social explosion. This is not a process that is specific to music, but a simple reflection of the long neoliberal hegemony started by Ronald Reagan in the USA, Margaret Thatcher in the UK and Felipe González in Spain.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Política; música popular; oligarquía; pop.

Politics; popular music; oligarchy; pop.

Vamos a hablar de «música». Vamos a hablar de «política». Vamos a hablar de las dos cosas juntas. ¿Cuáles son las primeras imágenes que se nos vienen a la cabeza? Woody Guthrie y su guitarra, con el famoso lema «esta máquina mata fascistas». Chuck D, líder de los raperos Public Enemy, poniendo cara de malo entre las rejas de la portada de *It Takes a Nation Of Millions To Hold Us Back* (1987). The Clash luciendo chic militar en la sesión de fotos del triple álbum *Sandinista!* (1980). Rage Against The Machine grabando un videoclip anticapitalista con Michael Moore en las escaleras de la Bolsa de Nueva York. Billie Holiday o Nina Simone cantando «Strange Fruit» (1939), sobre la macabra costumbre sureña de colgar negros en los árboles, mucho después de que se aboliera la esclavitud en Estados Unidos. Que este sea nuestro imaginario de la música política es un triunfo arrollador de la derecha. Nos han convencido de que el noventa y nueve por ciento de las canciones que se graban son apolíticas, ni de izquierdas ni de derechas, normales y corrientes, como tienen que ser. Este enfoque nos hace reducir la potencia política de la música al estrechísimo concepto de canción protesta. Y nos hace pensar que estar contra el capitalismo es algo minoritario, excéntrico, anormal. Quien mejor ha explicado este truco triste y brutalmente eficaz es el artista plástico y activista malagueño Rogelio López Cuenca: «se tiende a interpretar el arte o artista político con referencia al modelo *engagé*, comprometido, pero esas etiquetas califican más al que las pone que a lo etiquetado, que lo que está intentando es quedarse fuera él mismo de la foto, cuando no hay arte que no sea político, desde las películas de ‘entretenimiento’ como las de Disney o las de Rambo, al cabezón de la inocente nieta, pobrecita, de Antonio López en la estación de Atocha de Madrid. El arte político no necesariamente tiene que ser crítico con el establishment; al contrario, la mayoría lo sirve, y encantado. Lo que hay que distinguir es si ese papel político lo cumple en un sentido u otro, si reafirma o cuestiona no sólo el orden social sino los propios códigos y los canales que utiliza».

¿No pensamos, por ejemplo, en Raphael como en un artista político? Su canción «Digan lo que digan», publicada en plena explosión de las revueltas igualitarias de 1968, es una defensa cerrada del sistema capitalista en general y de la dictadura franquista en particular, con guiño a la religión católica: «Más dicha que dolor hay en el mundo/ más flores en la tierra que rocas en el mar/ hay mucho más azul que nubes negras/ y es mucha más la luz que la oscuridad/ Digan lo que digan, digan lo que digan/ digan lo que digan los demás / Son muchos, muchos más los que perdonan/ que aquellos que pretenden a todo condenar/ la gente quiere paz y se enamora/ y adora lo que es bello, nada más/ hay mucho, mucho más amor que odio / más besos y caricias que mala voluntad/ los hombres tienen fe en la otra vida y luchan por el bien, no por el mal». No es una interpretación extrema, sino que está refrendada por la cercanía del artista al régimen, desde sus actuaciones en galas benéficas de Carmen Polo hasta el célebre mitin del PP en 1996 donde el cantante proclamó que «espero que algún día la Historia haga justicia con Franco». ¿No es política, por ejemplo, la elección de Miami como ciudad de residencia de la mayoría de los superventas latinos, desde Julio Iglesias a Alejandro Sanz, pasando por Gloria Estefan? El periodista cultural Carlos Prieto lo explica con humor cáustico, recordando un concierto de homenaje a Lola Flores celebrado en 1990 en la capital de Florida, con objeto de echarle una manita tras una dolorosa inspección de la Hacienda

española: «El James L. Knight Center de Miami, popularmente conocido como El Gusanódromo, es una espectacular infraestructura con capacidad para más de cinco mil oligarcas. Esta noche abrió sus puertas para, en sabias palabras del locutor José Luis Uribarri, «ver juntos por primera vez a las más grandes figuras de la música ligera de habla hispana». Entre otros, Celia Cruz, José Luis Perales, Raphael, Rocío Jurado y Julio Iglesias (estos tres últimos especialmente perjudicados, superando con creces los niveles de desvarío e intoxicación a los que nos tienen acostumbrados). El acto se convirtió en la mayor concentración conocida hasta hoy de evasores de capitales de habla hispana dentro y fuera del escenario. El espíritu de este evento pionero sigue vivo en ceremonias políticas como los Grammy Latinos». Por cierto, estos últimos premios acabaron mencionados en 2009 en el sumario de la trama Gürtel por intentar estafar diez millones a la Generalitat Valenciana.

¿Cuál es el último gran debate político-musical con envidia que hemos tenido en España? Sin duda la decisión de Podemos de usar «L'estaca» (Lluís Llach) como cierre de su asamblea fundacional en el palacio de Vistalegre de Madrid en 2014. ¿Cómo es posible que un partido que presumía de traer «la nueva política» se decidiera por una canción tan antigua? La respuesta es más sencilla de lo que parece. Podemos necesitaba una canción que transmitiese optimismo y fraternidad. Algo cuyo estribillo pudiesen corear la mayoría de sus simpatizantes. Un himno que recogiese las demandas de igualdad y democracia no satisfechas durante la Transición. Con estas coordenadas, se borraban de un plumazo todos los años ochenta y noventa, totalmente dominados por la euforia posmoderna y consumista tipo «Quiero ser un bote de Colón» (Alaska y Pegamoides) o por el esnobismo militante de la generación *indie* de los noventa, perdida en narcisismos anglófilos y toxicosmos varios. Por supuesto, se podría haber recurrido al llamado Rock Radikal Vasco o grupos combativos del estilo Habeas Corpus, pero resultaban demasiado *underground* como para llegar a audiencias masivas. Por eso tuvieron que tirar por «L'estaca», una de las piezas que supo poner de acuerdo a los dos grandes grupos de oposición antifranquista, los estudiantes y los sindicatos obreros. «La conocen incluso los militantes que vienen de Juventud Sin Futuro, por muy *hipster* que sean, porque la mayoría han crecido en familias politizadas. En cambio, cuando Juan Carlos Monedero, número tres del partido, canta «El puente de los franceses» no estoy seguro de cuánta gente la conocerá. Imagino que poca. Eso es irse demasiado atrás», señala el sociólogo Isidro López, hoy diputado de la Comunidad de Madrid por la formación morada. ¿Conclusión? Desde comienzos de los setenta hasta el 15 de mayo de 2011, donde la música popular comienza a repolitizarse animada por la explosión social, hemos sufrido una clara dominación de las letras ombliguistas, elitistas, crecientemente anglófilas, que ahora empieza a remitir. No se trata de un proceso específico de la música, sino un simple reflejo de la larga hegemonía neoliberal comenzada por Ronald Reagan en Estados Unidos, Margaret Thatcher en el Reino Unido y Felipe González en España. Hablamos de un rodillo individualista que pulverizó progresivamente los sindicatos, la sanidad universal y la educación pública para imponer los colegios elitistas, chalés adosados de presunto alto *standing* (nuestra famosa burbuja inmobiliaria) y seguros médicos de pago. Resumiendo: la música como documento de la ruptura del lazo social. Recordemos canciones como «No mires a los ojos de gente»

de Golpes Bajos, «Autosuficiencia» de Parálisis Permanente y «Pero qué público más tonto tengo» de Kaka de Luxe, auténticas apologías de la sociofobia que se nos venía encima.

¿Necesita Podemos un himno? ¿Hizo ganar votos la rumba de Ada Colau en Barcelona en Común? ¿Se enteró alguien de qué Ahora Madrid publicó una canción «multiculti», de aires jamaicanos? Parece un poco ridículo confiar en la capacidad de una canción hecha de prisa y por encargo para influir en la realidad política. Lo que sí parece claro es lo contrario: que el sistema vomita diariamente decenas de himnos que refuerzan los valores dominantes. La mayoría de las canciones populares actuales son difícilmente distinguibles de la publicidad pura y dura. De hecho, una vuelta rápida por festivales de prestigio cultural como el Sónar, Primavera Sound o Benicàssim confirma el nivel de integración de ambas industrias (la publicitaria y la musical). Entre que un espectador franquea la entrada de cualquiera de estos «eventos» –con abonos alrededor de 200 euros– y llega al primer escenario es normal encontrarse al menos cinco campañas publicitarias de marcas como *Mini*, *Movistar*, *Rayban*, *Red Bull* y *San Miguel* (en cuyos *spots* muy probablemente suenan muchos de los grupos que conforman el cartel). Manolo Martínez, cantante del grupo de culto Astrud, tiene la perspectiva extra de haber trabajado como ejecutivo de mercadotecnia para varias corporaciones internacionales. Así explica la política de alianzas con la escena musical *cool*: «Se me ocurren pocas cosas con mayor simbolismo prosistema que tocar en la junta de accionistas de Iberdrola (caso del grupo Marlango), pero creo que salir en un anuncio del Banco de Sabadell es todavía peor (caso de David Carabén, cantante de la banda *indie* Mishima). ¿Habría alguien más chungo que un banquero? ¿Por qué vas a hacerle el juego para que parezca que lo que has hecho tú (tus canciones, tus ideas, buenas o malas) de alguna manera les pertenece y forma parte de lo que su banco representa? Espero que a los artistas que participaron realmente les haga mucha falta la pasta. Veo un subterfugio muy común y curioso que consiste en que los artistas que se prestan a este tipo de juegos siempre dicen que lo malo es lo que hacen los demás. Se excusan respondiendo que lo realmente censurable es tocar para grandes farmacéuticas o para fabricantes de armas». En realidad, se trata de tatuar la lógica empresarial en nuestra mente de manera cotidiana: «Las marcas ahora apuestan por formatos más sutiles y sencillos de justificar, tipo *Movistar Creative Lab* o cosas por el estilo. Lo de montar conciertos en la junta de accionistas de Iberdrola me hace gracia porque es demasiado explícito. ¿Qué será lo siguiente? ¿Un concierto a beneficio de Lex Luthor? Quizá peor que lo de Iberdrola es poner un logo corporativo en un concierto normal, donde tocas delante de tus seguidores de verdad, los que pagan por verte. Ahí estás mandando un mensaje reaccionario a un público joven que está en edad de decidir su posición social y política. Hace menos daño tocar directamente para el señor Scrooge», argumenta Martínez.

Otro problema cada vez más frecuente son los «falsos amigos» de los valores igualitarios. El ejemplo más claro, aunque muchos no estarán de acuerdo, es el giro reaccionario de Leonard Cohen. El cantautor canadiense es autor de varias canciones memorables, algunas profundamente revolucionarias, por ejemplo «There Is a War», del álbum *New Skin For The Old Ceremony* (1974). Cada verso transmite un profundo desprecio por la tibieza política de la

que somos presa: «Hay una guerra entre los ricos y los pobres/ una guerra entre los hombres y las mujeres/ hay una guerra entre quienes dicen que hay una guerra y quienes dicen que no la hay/ ¿Por qué no te vuelves a la guerra, te metes a fondo?/ ¿Por qué no vuelves a la guerra? Acaba de empezar/ (...) ¿Por qué no vuelves a la guerra? No seas un turista/ ¿Por qué no vuelves a la guerra? Antes de que nos haga daño/ ¿Por qué no vuelves a la guerra? Pongámonos todos nerviosos». Poco a poco, tras el chaparrón derechista de los ochenta, su discurso cambia de manera sutil pero inequívoca, por ejemplo en su clásico «Everybody Knows», un viraje hacia el nihilismo *cool*: «Todo el mundo sabe que los dados están trucados/ todo el mundo promete con los dedos cruzados/ todo el mundo sabe que la guerra terminó/ todo el mundo sabe que los buenos perdieron/ todo el mundo sabe que la pelea estaba amañada/ los pobres se mantienen pobres, los ricos se hacen más ricos/ así es como funciona, todo el mundo lo sabe». Aquí Cohen, básicamente, está reforzando el discurso del sistema y negando la posibilidad de cambio político. Se trata de algo muy típico de las viejas glorias de la contracultura *rock*, que ahora pasan por «lúcidos» por haberse entregado a los valores dominantes. En los últimos años, Dylan anuncia *Women's Secret* y *General Motors*, en un *spot* lleno de clichés racistas; los Stones hicieron una gira financiada por la marca de hipotecas basura *Ameriquest* y Keith Richards escribió personalmente a Tony Blair animándole a bombardear Oriente Medio como retribución por los atentados terroristas.

Mientras tanto, R.E.M., Arcade Fire y The National, entre muchos otros, apoyan con entusiasmo al presidente Obama en su reelección en 2012, tras haber rescatado a Wall Street, mantenido abierto el centro de torturas de Guantánamo y alimentado con dinero público la tradicional política imperialista de Estados Unidos. «Después de los atentados en Nueva York, que afectaron al estudio de Sonic Youth, a solo unas calles de la zona cero, Thurston Moore (guitarra del grupo) empezó a remitir a su círculo en Internet artículos que pensaba eran de interés para quien quisiera comprender lo sucedido. El primero, firmado por un profesor universitario, proponía un devastador repaso a la intervención exterior de Estados Unidos desde el final de la Segunda Guerra Mundial, incluyendo Vietnam, Chile, Nicaragua, Irán, etcétera. Le siguieron otros de la ensayista Susan Sontag y del director de cine Michael Moore, hasta que un último mensaje daba por finalizada la remesa. Al parecer, algunas voces de la escena *rock* alternativa no veían con buenos ojos aquel cuestionamiento de las esencias patrióticas humilladas por el terrorismo islámico y Moore decidió cortar el flujo de textos». Esa es la involución del *underground* yanqui: desde el antimilitarismo de los años *hippies* hasta el patriotismo más ramplón. En el fondo, hace años que me parece evidente que las estrellas del *rock indie*-alternativo-molón cumplen una función publicitaria parecida respecto al Partido Demócrata que la que desarrollaron Víctor Manuel, Ana Belén y Joan Manuel Serrat respecto a nuestro rancio, decepcionante y autoritario PSOE.

Una herramienta clásica de la crítica cultural es la comparación. Echando la vista atrás resulta alucinante la cantidad de superventas pop de los años setenta que se dedicaban a insultar a las élites sin dejar de sonar en las radiofórmulas. Pienso ahora en el Serrat de «Aquella muchacha típica», donde insultaba abiertamente a los pijos de Madrid y Barcelona, ya fuera por

el postureo solidario en los palcos del Teatro Real o por la obsesión de las jóvenes de clase alta catalana por casarse con un apellido ilustre tipo Samaranch (a quién cita por el apellido). Por supuesto, Víctor Jara arremetió contra la clase alta de su país con tanta fuerza como elegancia. Seguramente sea el cantautor que más canciones políticamente desarmantes ha publicado: la trilogía «Te recuerdo Amanda», «Las casitas de los barrios altos» y «El derecho de vivir en paz» suenan hoy como el tridente más letal en la historia de la música popular politizada. Otros menos conocidos o prestigiosos también se apuntaron al desprecio por la clase alta, caso de «Dama Dama» (Cecilia), «Ecos de Sociedad» (José Luis Perales), «La cara del que sabe» (Amancio Prada), «Plástico» (Rubén Blades) y otra vez «Ecos de sociedad» (esta vez compuesta por Pablo Guerrero). ¿Quién ejerce ese papel ahora? Pues otro grupo distinto de músicos, pero ni de lejos tan famosos como los citados, en parte porque ahora hay más competencia y en parte por la tremenda mala prensa que acarrea hacer «canción comprometida» (mala prensa, censura y represión policial, que se lo pregunten a Sociedad Alkohólika, por ejemplo). En realidad, quienes se están dedicando a ello con especial intensidad han firmado los mejores álbumes de su carrera. Pienso en los casos de *Resituación* (Nacho Vegas), *La Llamada* (Ismael Serrano), *La Estankera de Vallekas* (Los Chikos del Maíz), *Esclavos del Siglo XXI* (Gatillazo) y los dos últimos álbumes de La Casa Azul (que pueden no parecer militantes, pero lo son de manera muy clara cuando descubres un par de claves). Dicho esto, nunca hay que olvidar que hablamos de excepciones más que de reglas. La mayoría del pop-rock español suele ser mustio, narcisista, previsible, conformista y autorreferencial.

Este proceso de gentrificación y vaciamiento se ve muy claramente en la trayectoria del flamenco. Es una mutación que ha explicado de manera contundente el periodista Alfredo Grimaldos: «Una determinada forma de flamenco está acabando. Ya no salen cantaores de ese corte, la sociedad es otra; el patio de vecinos donde vivía la Piriñaca y nació el Terremoto, el Tabanco donde cantaba el Sordera, eso ya no existe. Ahora hay cantaores globales, como Miguel Poveda, que ha aprendido a cantar escuchando discos y que lo canta todo bien, a un nivel profesional, pero sin sabor ni pellizco: las alegrías no saben a Cádiz, las bulerías no saben a Jerez. El flamenco vinculado a las raíces sociales va desapareciendo, como desaparece el lince ibérico o los bolcheviques», explicaba en 2011 al periódico *Diagonal*. La televisión, la industria musical y el individualismo han forzado una transformación el sentido de este arte. «Incluso los jovencitos que salen de Jerez y dan cuatro voces medio bien dadas ya no quieren ser Mairena, quieren ser Michael Jackson, es decir: ganar dinero con veinte años; y eso se gana en el mundo del pop y del rock, donde el público es poco exigente». Confirma estas impresiones Ricardo Pachón, figura clave de la popularización del flamenco en los años setenta: «Ya no sabes qué decir cuando vienen extranjeros a Sevilla, recomendados por amigos, buscando flamenco que no sea espectáculo o tablao. Quieren presenciar la antigua celebración, que cada vez es más difícil encontrar. Han cambiado los sistemas de vida y ya no quedan barrios gitanos unidos como era la cava de Triana ni poblaciones gitanas compactas en pueblos como Utrera o Lebrija. Cuesta mucho acceder a ese tipo de fiesta íntima y real», explicaba a *El Confidencial* en 2013. Las estructuras culturales del Estado no solo no ayudan, sino que más bien estorban: «Las instituciones tienen un enfoque cien por

cien racista con el flamenco. Se está potenciando una intelectualidad donde crecen antropólogos como champiñones. Se hacen masters de flamenco donde sales sabiendo mucha historia, pero no te enseñan a hacer palmas por bulerías, ni sabes la métrica del flamenco, ni distinguir la soleá de la seguiriya. El flamenco tiene una métrica complicada, que combina ritmos binarios con ternarios. No es una música masiva porque es difícil de escuchar. Si ha quedado en arte de minorías es precisamente por eso. Esas dificultades del flamenco se están obviando ahora para dar cancha a los flamenquitos en las radiofórmulas. Cada año es más complicado encontrar flamenco bueno». ¿Un dato revelador? El primer Congreso Internacional del Flamenco, organizado por la Consejería de la Junta de Andalucía en 2011, tenía ochenta asesores y ninguno era gitano.

Pero, bueno, también se han ganado batallas: ¿cuál fue la mayor revolución musical del siglo XX? No tiene que ver con los Sex Pistols, ni con Violeta Parra, ni por supuesto con la *Velvet Underground*. Los artistas no son especialmente fiables a la hora de guiar revoluciones. Así lo expone el veterano escritor y activista Tariq Ali: «No describiría a John Lennon como alguien coherente. Cambiaba de postura, que es lo que suele pasar cuando eres una persona famosa que no tiene que rendir cuentas a nadie. Van soltando lo que les apetece en cada momento». El gran salto político adelante llegó con una idea callejera y popular: la cultura del *sound system*. Comenzó en Jamaica en los años cincuenta y desde entonces hasta ahora ha alumbrado la mayoría de innovaciones de la música popular contemporánea: *hip-hop*, *acid*, *techno*, *house*, *jungle*, *drum & bass*, sonideros mexicanos, picós de Colombia... ¿Dónde está su aportación? Primero, en que es ajena a la idea de artista como «genio creador», tal y cómo se concibe desde el Romanticismo. Aquí se trata simplemente de sacar unos bafles enormes a la calle y poner la diversión al alcance de quienes no tienen dinero para acudir a una discoteca normal. Sus pioneros fueron simples técnicos, especialistas en aparatos electrónicos, que conectaron dos platos a unos altavoces gigantes para que la gente de barrio pudiese generar sus propias estructuras de diversión. Segunda potencia política: estamos ante una reivindicación del uso del espacio público, que funcionó especialmente bien en el Tercer Mundo, ya que allí el suelo de los guetos y ciudades miseria no tiene apenas valor inmobiliario y por eso hay libertad para que los vecinos lo usen como mejor les parezca. Prueben ustedes a hacer lo mismo en el centro de Madrid, París o Barcelona y verán que pronto aparece la policía para requisar el material y acompañarles a comisaría. De hecho, a finales de los ochenta y durante el cambio de siglo se libró en Inglaterra una batalla monumental entre *Scotland Yard* y los organizadores de *raves*, básicamente fiestas espontáneas, baratas y populares, donde encontraban refugio todos aquellos que querían evitar o no se podían permitir los altos precios, código de vestimenta y repertorio pijo-pop de las discotecas convencionales. La sustancia política de estas celebraciones no radica especialmente en la sofisticación de la música, que lo era y mucho, sino en el hecho de que se crea vínculo social cuando los jóvenes implicados tienen que escoger y gestionar en qué espacio montar la fiesta, hidratar y dar de comer a los asistentes, conseguir suministro eléctrico y manejar una posible aparición de la policía. El movimiento *rave* o *free party* supo convertir zonas devastadas por la desindustrialización en lugares vivos, llenos de relaciones humanas, además de usar la ac-

ción directa para reivindicar el derecho popular al espacio público, caso del colectivo británico *Reclaim The Streets*.

La criminalización del movimiento llegó incluso al parlamento de su Majestad. A partir de 1991 se produjo una segunda oleada de *raves* que llegó de la mano de los *travellers*, un colectivo nómada que viajaba por todo el Reino Unido haciendo festivales en tierras ocupadas y que ya había provocado una respuesta represiva del gobierno en los disturbios de Beanfield de 1985. La alianza de *travellers* y *ravers* produjo las mayores fiestas ilegales que se hayan visto jamás en ningún país. En esta segunda oleada de *raves* el elemento de confrontación política y la reflexión sobre el significado de las *raves* ilegales era mucho más visible que en el segundo verano del amor de 1988 (llamado así por sus conexiones estéticas y políticas con el ascenso hippie en el primer verano del amor de 1968). Como decía un panfleto de la época refiriéndose al término *free parties*, «libres de las restricciones de los clubes que te roban, de los *pubs* de mierda, de los subnormales de seguridad y de los promotores enloquecidos por el dinero». Algunos colectivos como *Spiral Tribe* estaban especializados en organizar fiestas interminables en lugares particularmente prohibidos por las autoridades. Por ejemplo, se atrevieron con la ocupación de los mismos terrenos donde se habían producido en 1985 los disturbios de Beanfield. La culminación de este periodo se produjo con la *rave* de Castlemorton Common en mayo de 1992. A esta fiesta, que duró una semana, acudieron 40.000 personas. En el período que siguió a Castlemorton se sucedieron las intervenciones de la policía, en algunos casos ultraviolentas, contra las fiestas ilegales y sus organizadores, especialmente contra *Spiral Tribe*. A finales de 1992 se proclama la *Criminal Justice Bill* que castigaba con mucha dureza las fiestas ilegales y utilizaba los términos *rave* y «música repetitiva».

No hablamos de una corriente anecdótica. En los últimos treinta años la cultura del *sound system* ha sido dominante en el llamado Tercer Mundo, bajo diferentes mutaciones y subestilos como la cumbia villera (Argentina), tribal guarachero (México), *kuduro* (Angola), reguetón (Caribe), *coupé-décalé* (Costa de Marfil), tuki (Venezuela) y *funk* de las favelas (Brasil), así como la fiebre de la cumbia digital en toda América Latina. Los barrios pobres del Primer Mundo también han creado sus propios estilos como el *trap*, *moombathon*, *bounce*, *Baltimore club*, *grime*, etcétera. Mientras se producía esta oleada de innovación bailable en los sectores populares, las estructuras de la industria musical aplicaban un sistema de lo más maquiavélico para apropiársela y domesticarla. Se trataba de mandar músicos blancos, provistos de ordenador portátil, nacionalidad británica o estadounidense y gran sentido del negocio para hacer caja con las innovaciones musicales y adaptarlas a las necesidades de las revistas *fashion* y de las grandes divas pop (básicamente, poner el acento en el tono festivo y eliminar cualquier tipo de reivindicación sociopolítica). Así es como estrellas de la producción como Diplo se especializaron en investigar o saquear estos sonidos para crear nuevas estrellas (la talentosa MIA) o hacer la respiración artificial al discurso agonizante de mitos globales como Madonna, Shakira o Beyoncé. Se supone que Internet tiene un efecto igualador, ya que un adolescente de las favelas de Rio, al disponer de un ordenador en casa, tiene las mismas

herramientas a su alcance que un estudiante de una exclusiva *high school* de Boston. En la cruda realidad, el segundo encara un camino mucho más sencillo, ya que le quedan muy cerca los resortes de los medios de comunicación, es dueño de un pasaporte para moverse por el mundo y dispone de dinero para aviones y hoteles. Lo que trato de decir es una obviedad que demasiadas veces se pasa por alto: siguen existiendo fuertes barreras de raza y clase en la estructuras de la industria cultural. No es ninguna casualidad que la mayoría de estilos punteros de la músicaailable se inventaran en barrios negros y latinos (*techno* en Detroit, *house* en Chicago, *UK garage* en el Reino Unido...) mientras que en la lista de los cien *disc-jockeys* mejor pagados de la revista *Forbes* más del 85 por ciento sean blancos y procedentes de ambientes de clase media.

Uno de los estilos más eficazmente políticos del siglo XX ha sido el *hip-hop*. Inventado en Nueva York, partiendo de los hallazgos jamaicanos, su carga revolucionaria se basa en que es accesible para casi cualquier ser humano del planeta. Basta tener dinero para comprar un micrófono y una caja de ritmos (o, en los viejos tiempos, un par de tocadiscos). Por eso, con extremada rapidez, se convirtió en «la CNN de la comunidad negra», la forma de contestar a los medios de la demonización por parte de los medios de los habitantes de los guetos de Estados Unidos, que retrataban a todos los hombres negros como criminales puestos de *crack* hasta las cejas y a las mujeres como zorras malhabladas o madres solteras derrochando las ayudas sociales en televisores de plasma en vez de dar ropa y comida para sus hijos. Ahora mismo, el *rap* se ha convertido en potente y confiable herramienta de democracia y comunicación musical. Puedes teclear en *Google* el nombre de cualquier «ciudad miseria» del mundo junto a la palabra *hip-hop* y lo más probable es que acabes encontrando una crónica en primera persona de los problemas del barrio. Podrá resultar más o menos precisa, pero casi siempre es más realista que lo que nos quieren vender los telediarios. Prueben con «El Mundo del Revés» (FA) para conocer Fuerte Apache en Buenos Aires, «Ciudad Bolívar» de Crack Family para la zona más dura de Bogotá o «Las Minas» de Apache para conocer uno de los barrios más hostiles de Caracas. Ahora que Francia pasa uno de sus peores momentos, hay que recordar como el *hip-hop* ha ofrecido la mayoría de la información fiable sobre la vida en las *banlieues*, los barrios periféricos del país vecino. «Assassin y NTM en París y IAM en Marsella son los tres grupos que han definido el carácter del *hip hop* francés. Ellos y no Rimbaud ni los profesores de literatura, son los responsables de que los adolescentes de la *banlieue* pasen sus días en busca de la metáfora perfecta. A estos tres grupos les han salido retoños por todas partes que han continuado trabajando en su línea musical y política, como Fonky Family y Psy 4 de la Rime en Marsella o Disiz la Peste en París. El mérito enorme de estos grupos consiste en haber sabido tomar de la cultura *hip-hop* americana aquellos elementos que pueden trasladarse a la situación francesa y moldearlos hasta hacerlos propiedad de los chavales de los barrios. (...) El *hip-hop* ha conquistado a la juventud de Francia y ha obligado a muchos a escuchar (aunque sólo sea porque sus hijos lo están tarareando todo el día) lo que de ninguna manera querían oír: que los chicos de la *banlieue* no están dispuestos a aceptar su papel de víctimas pasivas. Probablemente, lo último que se les pasaba por la cabeza a los primeros que agarraron el micro para contar su vida, fue

que se iban a ver forzados por las circunstancias a suplir el vacío político que había dejado en los barrios la huida de la izquierda hacia posiciones más cómodas y bien pagadas de la política parlamentaria», explica de nuevo el sociólogo Isidro López.

Acabamos con un par de ejemplos de lo mal que entendemos la relación entre música y política. ¿Cuál es el género que percibimos como más despolitizado en la historia de la música popular? Probablemente el disco, que ha pasado a la historia como sinónimo de horterada y frivolidad. No podía ser una imagen más injusta, como explica el crítico Peter Shapiro: «Nile Rodgers, del grupo Chic, describe el disco como una celebración de las victorias de los años sesenta y setenta. Se refiere a la liberación sexual, el fin de la segregación racial o la retirada de Vietnam por la presión popular. La música disco es tan política como el *punk*. En realidad, comparten muchas cosas: por ejemplo, rebelarse contra la grandilocuencia del *rock*. O usar los avances tecnológicos de la época de manera antielitista. Muchos iconos *punk* acabaron encajando en la pista de baile. Mira John Lydon (Sex Pistols) con P.I.L. o la reconversión de Joy División a New Order». Analicemos el caso contrario: ¿qué percibimos como el estilo más políticamente salvaje y comprometido de la música reciente? Seguramente el Rock Radical Vasco, que mantuvo vivo el discurso igualitario en los reaccionarios años ochenta y noventa. En realidad, más que algo que celebrar, fue la constatación de una derrota. «El RRV se pensó a sí mismo como el hilo musical de la revolución pero fue más bien el ruido de fondo de la desmovilización. Fue ultrapolítico en el momento en el que comenzaba el derrumbe de los movimientos de izquierda (...) Abordó, a menudo con más rabia que inteligencia, asuntos de los que nadie hablaba: el plan ZEN, el nacionalismo español, el consumismo, la degradación de los barrios obreros, la violencia policial, el sexismo... La consecuencia fue una exclusión sistemática del RRV de los medios de comunicación. Grupos que vendían cientos de miles de discos eran completamente invisibles en las televisiones, radios y periódicos. Pero, por otro lado, pronto se convirtió en un discurso musical conformista con importantes aspectos consensuales. Los bilbaínos Doctor Deseo lo resumieron muy bien ya en 1985: 'El RRV no es lo que era, se ha convertido en una institución, parece algo sagrado que no se puede mover. Además, en realidad son muy poco radicales, musical y estéticamente son muy conservadores, y sus letras son relativamente radicales, amén del panfleto. Hay tres temas fundamentales: meterse con los modernos, contra la iglesia y contra la policía. Si se nombra la palabra 'maderos' es éxito seguro en Euskadi'». No existen estilos musicales apolíticos y no políticos en abstracto, sino que todos dependen del contexto social, la posición concreta del artista y los matices históricos.

Dicho esto, hay algo sospechoso en el entusiasmo con el que el sistema promociona escenas como el *indie* o La Movida. ¿Por qué ambos fueron puestos en primera línea del escaparate mediático, desde Radio 3 a las secciones de cultura de los medios masivos, pasando por los principales programas musicales de la televisión? La dinámica se entiende mejor a la luz de este párrafo del sociólogo antillano Stuart Hall, uno de los padres fundadores de los estudios culturales: «La Cultura Juvenil, en singular y en mayúscula, privilegia ciertas interpretaciones ideológicas: por ejemplo, que la edad y la generación son lo más importante, o que

la cultura juvenil está «incipientemente desclasada» o, incluso, que la juventud en sí misma se ha vuelto una clase. Por consiguiente, se identifica exclusivamente la «cultura juvenil» con su aspecto más espectacular: música, estilos, consumo de ocio... A la clase dominante le interesa apoyar ciertas escenas como disolvente de los conflictos sociales, en vez de las distintas subculturas que la cuestionan políticamente». Durante muchos años, aquí existió una especie de *apartheid* cultural por el que la música favorita de los pobres era condenada al penoso circuito de las cassetes de gasolinera. Igualmente discriminatorio es el trato despectivo que se dio en los ochenta a la popular y obrera «ruta del *bakalao*», tan innovadora o más que la pija Ibiza, hoy convertida en parque temático de la industrialización del placer, al estilo «Un mundo feliz» (y poseída en gran parte por la familia Matutes, uno de los grandes clanes de la derecha española). «En realidad, lo que pasó en Valencia en los años ochenta fue una democratización del ocio nocturno. Antes era patrimonio exclusivo de la burguesía, un espacio pensado para que los hombres pudieran estar con mujeres distintas de la legítima», explica Vicente Pizcueta, licenciado en Filosofía y promotor de ocio nocturno, que vivió a fondo esos años. Por decirlo en una frase: el sistema promociona la música con la que se siente más cómodo.

Tomamos la definición de Stuart Hall de la contracultura como un conjunto de subculturas que rompen con el marco social del que surgen, sea la cultura dominante o la paternal. Digamos que ingresa en una subcultura la hija de familia obrera de Londres que en 1977 se niega a trabajar en la cadena de montaje y decide vivir en una casa ocupada, escucha contrainformación en una radio libre comunitaria y acude por la noche a conciertos *punk* donde se atacan las políticas antisociales de Margaret Thatcher. Actualmente, en cambio, no existen apenas subculturas que rompan con el sistema, sino que más bien proponen una versión turbo de los valores del capitalismo actual. ¿No sería el sueño húmedo de todo directivo de *marketing* encontrar una tribu urbana que defendiera de manera militante los valores de la distinción y el consumismo? ¿Unos individuos cuya máxima aspiración fuera que su vida transcurriese como un anuncio de *Vans* o de *Estrella Damm*? ¿Alguien bastante parecido a la mayoría de nosotros? Quizá es tiempo de repensar nuestra relación con la música, la política y los lazos sociales.

LA ÉPOCA QUE ESCRIBE. LITERATURA (Y) POLÍTICA EN LAS REDES

Remedios Zafra Alcaraz

AUTORA/AUTHOR:

Remedios Zafra Alcaraz

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Escritora y profesora de Arte. Estudios de Género y Cultura Digital. Universidad de Sevilla

TÍTULO/TITLE:

La época que escribe. Literatura (y) política en las redes

The age that writes. Literature (and) politics on the networks

CORREO-E/E-MAIL:

rzafra@us.es

RESUMEN/ABSTRACT:

¿Cómo la época transforma hoy la literatura y cómo la literatura transforma la época? Este ensayo trata sobre la nueva potencia creativa y política de la escritura en una cultura donde la red funciona como medio revolucionario para la creación, pero también como fascinante aparato identitario para la emancipación o la domesticación de los sujetos, para la imaginación o la repetición de mundo en sus infinitos gradientes. En este texto se reflexiona sobre las transformaciones creativas derivadas de una sociedad irreversiblemente conectada; sobre la erosión de los límites de los campos de creación y conocimiento; sobre la oportunidad para un posicionamiento explícito del sujeto político en un escenario distinto, en apariencia desjerarquizado, pero mucho más denso en obras y activo de productores, un escenario donde opera otra forma de ceguera o de «censura», la que provoca la ansiedad de poder verlo todo.

How does the era transform literature today and how does literature transform the era? This paper discusses on the new creative and political power of writing at present, when Internet operates as a revolutionary medium for creating, as well as a fabulous identity apparatus for the subjects emancipation (or their domestication), for repeat the world or imagine other worlds in its infinite gradients. In this paper, I reflect on the irreversibility of creative transformations resulting from a connected society; about the erosion of the boundaries of the fields of creation and knowledge; about the opportunity for an explicit positioning of the political subject in a different scene, apparently horizontal but more prolific in works and active in producers, a scene where another form of blindness or «censorship» operate, caused by the anxiety when we can see everything.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Escritura; política; época; literatura; cultura; arte; internet.

Writing; Politics; Era; Literature; Culture; Art; Internet.

Toda escritura lleva consigo un «érase una vez», un objeto perdido, una ausencia que remite a lo simbólico, al pasado que cambia, un espejo que permite encender conciencia. Toda escritura (un relato, un ensayo, un poema...) es un acto de resistencia, valioso por tanto para la emancipación, en primer lugar de quien escribe, pero también de quien se apropia de lo escrito. La escritura es valiosa para la emancipación de las personas por su singular potencia para representar y diseccionar estética y reflexivamente la experiencia y las cosas que nos rodean.

Pero justamente de la limitación de este poder también se ha derivado su utilización para la repetición de mundo. Es decir, para someter a las personas, dictando y reiterando escrituras que han conformado relatos, normas, ficciones y sentencias que registraban los modelos deseables (o no) a ser en cada cultura, en cada momento, que daban voz a unos e invisibilizaban a otros. Creo que en este poder se sostiene la pregunta política, cuando advertimos las consecuencias, de un lado, de la disponibilidad de la escritura como herramienta de libertad y conciencia, de otro, del ejercicio de esta libertad creativa atravesada por los interrogantes sobre el mundo que habitamos y la imaginación de otros mundos posibles. Ahí, entonces, afirmaré que una escritura se hace política.

Pienso que este poder radica en que cuando la escritura es política hace pensativo el mundo y, como efecto, hace hablar a la época en que acontece. Ciertamente que, en tanto práctica creativa, la escritura (en sus distintas manifestaciones y epígrafes literarios) habita la complejidad de la época y que, bajo un prisma laxo, toda escritura funciona como dispositivo político, reafirmando mundo o cuestionándolo (apostando por formas creativas o por formas de domesticación). Si bien, en un intento de precisión mayor, podemos diferenciar la lectura política que de toda escritura se deduce, de la intencionalidad política con la que la escritura se hace.

Hoy el escenario difiere enormemente de épocas precedentes. Hoy el mundo, después de Internet, es completamente «otro» para la creación, habitamos ya una *cultura-red*(1). En la actualidad, la literatura –en sus viejas y nuevas formas– habita, desgrana y se ve interpelada por las transformaciones derivadas de una sociedad digital e irreversiblemente conectada, pero también por los nuevos agentes políticos (excluidos, alteridades, críticos, pensadores de otras formas de lo colectivo...); agentes que explicitan su carácter (político) en la interpretación y en la producción de escritura. Hoy los relatos parecen haberse multiplicado, implorionando la hegemonía de antes donde unos pocos escribían para miles, mientras hoy miles escriben para lectores que cambian rápido y que seguramente también escriben. Hoy se escribe para uno mismo y para el mundo, pero el mundo estará representado por quienes logren visibilizar y acceder a una obra, identificar lo que les punza en los interminables listados *on-line*, o para quienes, simplemente, confíen y deleguen sus elecciones en las herramientas de posicionamiento digital y de mercado.

En las reflexiones que siguen quisiera tratar sobre la potencia de internet y la escritura política en la creación y, en esta relación, sobre la escritura que en la contemporaneidad transgrede

los límites de lo literario hacia formas más abiertas y libres de lo creativo. Hacerlo en tanto temas que, como escritora, me interesan en su doble posibilidad de intervención: cómo la literatura los afecta y cómo ellos afectan a la literatura. Con esta intención, la escritura política será aquí no sólo tema sino también posición en el discurso.

Es por ello que este texto merodea un gradiente alto de lo que muchos llamarían *ensayo*. Y quiero compartir que para mí este gradiente de la escritura a diferencia de la investigación que presume de académica, no pretende aquí acotar verdad y objeto, ni docilizarse a estrictas normas formales, no se nutre de certezas sino de incertidumbres. Esta escritura es ante todo sujeto. Pero no es un sujeto cualquiera, el sujeto que conforma la escritura en este texto quiere saberse libre y hacer reflexiva su experiencia o pensativo su mundo. Se requiere por tanto un compromiso, que la voz no se esconda. Se precisa aquí una política que interpele, en un sentido de responsabilidad con lo colectivo.

Bajo la intencionalidad sugerida, precisaré que el sujeto político de mi discurso se presenta como sujeto «mujer», entendiendo que esto supone hablar desde una posición que quiere ayudar a situar preguntas allí donde existe la inquietud de que un discurso afecte y se posicione políticamente respecto de ese «estado» desde el que se pronuncia. En este sentido, me interesa identificar las formas de desjerarquización y crítica a la autoría hegemónica y masculina frente a la vigencia de un canon literario que sigue operando como poder androcéntrico y heteronormativo. Un canon que se vale de viejas, pero también nuevas, formas de neutralización en la industria editorial; alimentando la ilusión de *potencia* y *visibilidad* en un escenario distinto, mucho más denso y activo de productores (*on-line*) que se enfrentan a las trampas de que «en toda estructura horizontal quienes han sido excluidos pueden ahora ser vistos», cuando el incontenible excedente creativo hoy parece demandar (y delegar en la industria) formas de visibilización que de nuevo «jerarquizan e invisibilizan a los mismos». De hecho, creo que este nuevo escenario convive con un poder editorial y cultural todavía muy conservador, donde clásicos modelos y cánones minusvaloran la potencia política que diferencia este momento, salvo cuando pueden rentabilizarla, normalmente en el caso de muchas escritoras, estetizando sus obras y neutralizando su poder de reacción.

Desde esta posición, la incorporación de las mujeres como productoras creativas (escritoras, artistas...) de una manera normalizada coincide con un momento de escritura casi generalizada. Quiero decir que si hace unas décadas unas pocas personas, pongamos «diez», escribían para «mil», hoy mil escriben para diez y para mil. Pasa entonces que este escenario crea previamente valor en la «preselección» que oferta la máquina y la industria. En este sentido, no se trata sólo de falta de posicionamiento de las mujeres, sino de que en gran medida la escritura de mujeres que la industria posiciona y visibiliza responde a un modelo rancio y patriarcal, que tiende a precarizar lo feminizado como algo previamente denostado y habitualmente subordinado a temas que las definen en relación a los hombres (como el amor y la familia).

Mi sensación es que la tendencia dominante sigue evidenciando una labor editorial que busca posicionar obras primando el carácter masivo y comercial, justamente el que busca reconfortar en lo asentado y tiende a repetir mundos. Y pienso que no es casual esta apuesta en tanto se ajusta perfectamente a una estructura capitalista que aparenta diversidad en su excedente cultural, escondiendo sin embargo una poderosa tendencia a la homogeneidad. Un mundo que para prevalecer en sus formas de poder precisa apoyarse en la velocidad, y ésta sostenerse en las ideas preconcebidas, únicas que toleran la velocidad contemporánea porque ya estaban en nosotros y no precisan confrontación, disentimiento, tiempo de reflexión. Velocidad y exceso son, paradójicamente, formas eficaces de perpetuación de cánones, no sólo literarios sino también identitarios. Lo son en tanto la inercia y bloqueo que propician dificultan nuestra capacidad de reacción.

Compartir la fricción cotidiana de la práctica creativa con el *establishment* más conservador de la tradición, es algo que experimento como escritora a distintos niveles. Por un lado, advirtiendo cómo para la industria la escritura política feminista relega a quienes la ejercemos a un tipo de público restringido y especializado. Como si hablar de igualdad (o incluirla como hilo reflexivo) sólo interesara a las mujeres, o a algunas mujeres y no a la sociedad en general. No pocas veces, he visto cómo en debates sobre literatura contemporánea, los libros de autoras feministas han sido neutralizados por quien gestiona o modera, derivándolos hacia un interés y un público «reducido» o «especializado», (esa otra «política» de la exclusión suave y disciplinar), restringiendo el potencial de infiltración y debate en lo social, el potencial de cuestionamiento de mundo que toda escritura crítica aspira a tener.

Fricción extensible además a quienes hoy queremos *crear* sin la etiqueta previa de: investiga, escribe poesía, escribe relato, hace novela, ensayo, crea en internet... Y lo hacemos conscientes de que dichas categorías no son inocentes ni neutrales, que están atravesadas por formas de poder que desde el feminismo y desde cualquier otro posicionamiento político es importante desmontar. Como consecuencia nuestro trabajo supone a menudo una dificultad añadida para los gestores de narrativas y libros, cuando tienen que ubicar o clasificar algunas de nuestras obras valiéndose de los viejos estantes temáticos. Algo retroalimentado, a mi modo de ver, por la cultura académica de este país, donde obsoletas clasificaciones de los saberes (y de pensadores sumisos en ellas) en áreas de conocimiento, siguen obviando que la creación y el conocimiento precisan ante todo libertad. Un ámbito (el académico) en el que, a riesgo de ser excluidos de sus estructuras de valor y promoción, muchos optamos por habitar de manera intencionada en la fértil *desubicación* (in)disciplinar.

No cabe olvidar que la producción creativa se mueve mucho más rápido que las categorías que pretenden acotarlas para entenderlas, y en muchos casos «disciplinarlas» como parte de su integración en un campo de conocimiento. Este desajuste se aprecia claramente hoy en las instituciones relacionadas con la literatura y la creación. Aunque sin duda en el arte contemporáneo está más superado. De hecho, durante el siglo XX la experimentación ha sido prácticamente total y en este caso no ha existido un límite de autocensura, más allá del

propuesto por la subjetividad creadora. Desde Duchamp todo es susceptible de ser intervenido y apropiado como obra artística; y con mayor fuerza desde el arte feminista toda propuesta artística es claramente también política.

Hoy seguimos observando cómo el devenir hacia lo *transmedia* a menudo hace confluír las obras bajo epígrafes distintos, de manera que lo que unos ven como *arte conceptual*, otros lo llaman *poesía experimental*. Y creo que esto es signo del desfase entre la libertad creadora y el tiempo burocrático de la institución; pero también signo de que la institución no coarta tanto la libertad creadora como la libertad interpretativa. Es decir, producimos más libremente pero casi siempre leemos desde lo que sabemos o presuponemos, pues por mucho tiempo delegamos dicha tarea en la institución. Y quizá aquí se esconda la verdadera tarea política contemporánea, en dotar a la ciudadanía de mecanismos críticos para enfrentarse a la producción creativa de la época que habitamos.

Sobre la literatura en una época conectada

Pienso que mi generación ha accedido de otra manera a la literatura. Las garantías derivadas de una educación pública y el fácil acceso a los libros y la tecnología han obligado a cambiar espacios de vida y mentes. Sin embargo, nuestras influencias creativas no han venido solamente de la educación y de los libros leídos, sino que han sido ya multimediales: televisión, cómics, música, internet... Podríamos por tanto considerar que hemos podido producir y acceder más abiertamente al conocimiento, pero también formarnos y posicionar nuestra afición creativa en ocasiones muy por encima de nuestra formación académica. Algo que estamos viendo incrementarse en las generaciones más jóvenes, al delegarse dicha tarea en los medios o en su corazón-mercado.

En este escenario relacionado con la vida cotidiana mediada por libros y pantallas, tenemos la oportunidad de contrarrestar, e incluso primar, aquello que nos motiva y que descubrimos libremente en el mundo conectado, frente a lo que en otra época sólo acontecía en círculos y grupos sociales restringidos. La literatura hoy se multiplica y se dispersa en oportunidades de producción y lectura.

Más allá de la «visibilidad reducida»(2) con la que Barthes, en el siglo pasado, acotaba la idea de «afición» como aquélla que se hace y se muestra al círculo cercano e íntimo de familiares y amigos, hoy, por el contrario, tanto la visibilidad como la forma de crear, transgrede el círculo cercano, pero también las clásicas formas de trabajo material y de educación formal. Inevitablemente la creación literaria como una de las más habituales pasiones humanas (aficiones que punzan) se nutre de ello. Hoy la red permite que una afición fácilmente se visibilice ante un público muy numeroso, circulando e incorporándose en un magma creativo y simbólico que se lee de forma distinta y donde intervenimos también de otras maneras.

Manteniendo vivo este hilo conductor, me parece que el cambio hacia la vida conectada que crece ha ido transformando nuestras habitaciones, incluso nuestra *intimidad*, en algo diferente, donde ya no somos solamente usuarios o consumidores de cultura, sino *prosumidores*(3), productores y mediadores que se apropian, modifican y hacen circular los símbolos. Y que todo ello marca un verdadero punto de inflexión en nuestra relación con el mundo a través de la palabra. Nunca se ha publicado tanto como en las últimas décadas. Nunca posiblemente se haya leído tanto como en los últimos años. Aunque esta lectura y esta escritura es en muchos sentidos una experiencia que difiere a la del pasado. Frente al libro en las manos que leemos a solas con concentración y linealidad, la diversidad de lecturas posibles, fragmentadas, rápidas, interferidas de otros, en compañía de una multitud de solos frente a sus dispositivos, acumulando ingentes bibliotecas de archivos imposibles para una sola vida, derivando en temas y asuntos periféricos, mil voces, en aforismos, leyendo como quien mira, saltando.

Y no quisiera pasar por alto esta idea de exceso y excedente que caracteriza la época, en ella a la *cultura-red*. Pues esta cultura no sólo proporciona mecanismos para lo que hoy consideramos imprescindible en una sociedad global y conectada, sino que primando la inclusión horizontal de toda persona conectada, se ve obligada a gestionar increíbles excedentes que se manifiestan en lo social y en lo individual. Ingentes masas de cosas digitales que crecen exponencialmente articuladas por estructuras que se nos han vuelto «invisibles». Ingentes masas de «cosa digital» que diariamente producimos, consumimos y desechamos de los otros, permitiéndonos nuevos hábitats de creación simbólica de los que se deducen condicionantes biopolíticos para *ser* y para *poder ser*.

Un asunto prioritario sería entonces el que relaciona ser visto en la pantalla con existir para el mundo (nuestro mundo) y formar parte de las nuevas lógicas de «valor» creativo en contexto. Es decir, preguntarnos por las formas en las que en este escenario damos «valor» a las obras. Con independencia incluso de una existencia material, lo expuesto y enmarcado en la pantalla, sea representado, presentado o creado, es lo que parece determinar hoy la nueva ontología de la *cultura-red*, la nueva articulación de lo *real* y un renovado estatus del prestigio y el valor.

Sobre redes y límites en los campos de creación

A poco que observemos más detenidamente nuestro mundo *on-line*, advertiremos cómo la práctica creativa contemporánea se mueve a un ritmo distinto al de las categorías que quieren acotarla y significarla. Aún me resulta cercano un recuerdo de finales de los noventa, cuando me interesaba investigar sobre creación (que entonces llamábamos) experimental y encontraba que las mismas obras eran denominadas de manera distinta atendiendo al lugar donde acontecía el discurso. Lo que en una Facultad de Arte era considerado «arte conceptual», en una de Filología lo llamaban «poesía visual». Obras ya clásicas de Fluxus y del grupo

Zaj eran trabajadas desde ambos enfoques, con la naturalidad con la que nuestros padres y amigos nos llaman de manera distinta a cómo nos interpelan los estudiantes o los desconocidos. Justamente en aquellos años, caía fascinada ante lo que internet permitía y ya anunciaba en sus primeros años de socialización, ante las contradicciones y márgenes desacomplejados que muchos net.artistas comenzaban a hacer pensativos en la red. Trabajos hipertextuales y *on-line* como *Grammatron* de Mark Amerika eran considerados simultáneamente como novela y como net.art, en función de quien hablara.

Creo que la multiplicidad de nombres es un signo de indefinición pero también de la transformación creativa que se enfrenta libre y desacomplejamente (en la creación) a la interrelación y mezcla de medios y enfoques. Si bien insisto que la institución creativa (en tanto también sustentada en marcos epistemológicos y de archivo) siempre ha limitado más la libertad interpretativa que la libertad creadora, capaz de liberarse en cada rincón de concentración donde un ser humano escriba, experimente, se cuestione o fantasee.

Hoy, entre las múltiples miradas posibles hacia el acotamiento y comprensión de las formas creativas, me resulta especialmente valioso que frente al posible énfasis en la primacía de un medio, un género o una técnica (que ha prevalecido por ejemplo en las facultades de arte y filología españolas), seamos capaces de enfatizar la apuesta por «formas creativas» frente a «formas de reproducción» y «formas de domesticación». Me parece que llega el momento de reconocer que elegir una técnica no es tan importante como elegir «repetir» estilo, escritura y mundo, o «experimentar» desde la puesta en cuestión de lo dicho y de los modos de hacer y decir (aquí la política). Elegir formas de domesticación facilita el trabajo a quienes gestionan las disciplinas y sus historias, favorece una mejor y más rápida inclusión en un campo y la inercia de que un ámbito ya asentado rubrique dicha inclusión. Dicha domesticación es cómoda y sumisa ante la celeridad del mundo, puede incluso sobrecoger estéticamente, pero en esencia contribuye a mantener poderes que ya están asentados y a hacer manejable categorías acotadas. Categorías que hoy resultan imprescindibles en el proceso de abstracción e incorporación de lo escrito a las bases de datos y sus lógicas estadísticas que gestionan la visibilidad, el posicionamiento y el «valor» en la red.

Elegir formas creativas tiende a evidenciar el desajuste entre quién crea frente a quién narra y archiva lo que se crea. A no ser que este ámbito también lo transgredamos, y pienso que para ello se nos exige una confluencia más osada de las formas de creación. No siempre hablar de poesía, novela, pintura, videoarte o escultura, sino descubrir la oportunidad liberadora que como humanos tenemos en esta época de hablar y promover formas libres de «creación».

Internet ha hecho confluir estas prácticas de nombres distintos en función del ojo que mira, pero sobre todo ha generado nuevas posibilidades creativas, muchas de ellas apoyadas en la apropiación y resignificación, es decir sustentadas más en el «ojo que observa» que en la obra en sí. No es baladí que artistas del primer net.art como Vuk Cosic afirmaran que los

net.artistas eran «hijos ideales de Duchamp»(4) aludiendo a la nueva responsabilidad creativa de convertir en mirada (estética, crítica, política...) aquello que amenaza con naturalizarse y volverse invisible.

Aunque la apropiación casi nunca acontece en solitario. Junto a ella hemos visto actuar otras estrategias literarias y creativas que se han valido de la idiosincrasia de la red para la experimentación. Me refiero a la fragmentación, la deconstrucción de la autoría, la visibilización del proceso, la implicación colaborativa, además de la confluencia de las ventanas de la «presentación» y de la «representación», desdibujando límites entre ficción y realidad en el fascinante marco de fantasía que hoy es toda pantalla.

Y en esta amalgama encontramos obras que podrían ubicarse en muchas repisas que atraviesan arte, literatura e incluso investigación (como numerosos trabajos etnográficos e historias de vida en la red). En ellos confluyen prácticas tradicionalmente separadas, o narrativas más recientes como los videojuegos con otras más clásicas; e incluso operan procesos creativos que se materializan en obras tecnológicas que tanto son valoradas en ámbitos científicos como en contextos artísticos. Y esta intersección parece ir a más, favorecida por el uso global y normalizado de tecnología accesible para todos.

Pero insisto, creo que la dificultad que a menudo percibimos en este escenario creativo no radica en la experimentación sino que priman las dificultades heredadas del contexto de recepción, de la necesidad de «nombrar» para hacer dócil el conocimiento; en consecuencia, de la distinta significación que un nombre opera en función de quién lo nombra, de qué poder nombra y crea (más o menos) valor.

Por último, en estas décadas de profunda experimentación creativa en internet considero que las aportaciones más interesantes de la práctica creativa han tenido lugar, no ya cuando instrumentalizamos la red como mero soporte de difusión de literatura, imagen o música, sino cuando se convierte en algo reflexivo para la creación (como hizo el net.art). Quizá por ello, me interesa más el paso de la relación red-práctica literaria al de red-práctica creativa, pensando que los retos en las nuevas formas de producción, acceso y distribución creativa nos obligan a idear otras fórmulas de experimentación y de dotación de valor a lo que hacemos. Pienso que eso favorecería lo que le exigimos a la práctica artística (o a determinado tipo de práctica al menos), más allá de la mera complacencia estética y el entretenimiento. Me refiero a la exigencia de que el arte siga actuando como agente crítico con los mecanismos de dominio simbólico de los medios y del poder en sus distintas formas.

La práctica artística contemporánea puede aportar a la literatura un camino andado en estos procesos de confluencia creativa de soportes, géneros y recursos añadida a la que dan los nuevos dispositivos para visibilizarlos. El panorama resultante hoy creo que habla de la convivencia de viejas y nuevas fórmulas, donde cohabitan las más tradicionales con las más singulares de la época, ofreciendo nuevas oportunidades a la creación y la implicación activa

de los «antes lectores», y ahora agentes que miran, leen, tocan y experimentan. Formas que nos obligan a enfrentarnos a esta literatura como una «creación» que hereda pero que en muchos casos supera el concepto de obra literaria. Recuerdo las palabras que en 1997, en el contexto de la exposición *Más allá del interfaz*, el artista Mark Amerika decía al respecto: «en un futuro no muy lejano las historias no se crearán ya para la industria del libro sino para un entorno narrativo concebido como una red más envolvente distribuida por internet y que pondrá en tela de juicio el proceso de composición, publicación y distribución de las narrativas en la era de la diseminación digital»(5).

La potencia (deconstructiva) de los nuevos sujetos políticos en la creación

Sólo cuando las redes digitales se organizaron en hebras y enlaces, las notas a pie de página empezaron a triunfar sobre lo que en otro tiempo habían sido cuerpos de texto organizados. Los programas de hipertexto y la Red son retículas de notas a pie de página sin puntos centrales, principios organizativos ni jerarquías(6).

Sadie Plant

Lo parece. Parece que habitamos una época grande en la potencia de sus nuevas formas de compartir y construir, y no menos poderosa en la amenaza de fragilidad y en las formas de desigualdad y crisis que la acompañan. Habitamos, entonces, un comienzo, donde hay zonas de contraste que atraen y asustan porque son desconocidas o porque están gestándose y, justamente por ello, nos implican como agentes activos; zonas que no quieren convertirse en copias de los grandes caminos ya transitados. Es ahí donde los nuevos sujetos políticos, conscientes de las pasadas y vigentes formas de desigualdad, instrumentalizan redes y escritura con propósito no sólo creativo, sino crítico y político.

Una primera idea sobre este asunto, manteniendo aún activa la reflexión sobre lo que vengo llamando *cultura-red*, hablaría de cómo en internet el poder hegemónico convive con otras «formas de hacer» derivadas de su estructura horizontal y (en apariencia) más desjerarquizada, idóneas para la transgresión de la centralidad y la deconstrucción. Formas que nos permiten desmontar, visibilizar y cuestionar el discurso dominante, desvelar las ausencias frente a las presencias, la falta de significado frente al esfuerzo por significar, las oscuridades frente a las zonas iluminadas. Y en este sentido, creo que estas formas de creación y visibilización están siendo sumamente potentes para los sujetos que se posicionan abierta y políticamente en la literatura y en la creación.

Mi experiencia más cercana es la que viene del feminismo, pero podemos extrapolarla a otras posiciones políticas donde la escritura reivindica no ser sobrentendida ni neutralizada por el discurso o por lo que seguimos llamando «géneros literarios». Es decir, donde transformar o imaginar nuevas formas de hacer es parte del mensaje político. Y pienso, por ejemplo, en cómo obras ciberfeministas (presentadas tanto como práctica artística y práctica política) se

valen del poder simbólico de la desjerarquización implícita en el entramado digital de la red como metáfora de una nueva forma de *feminización*. Dicho simbolismo surge a partir de la analogía entre *digitalización* (como base estructural de la red) y *feminización* concebida como forma de entender el poder desde el feminismo, un poder «no hegemónico» sino «horizontal», de todos hacia todos, como la estructura propia de una red (donde teóricamente todos somos nodos igualmente posicionados).

Así, frente a la centralidad e hipervisibilización clásica desde formas dominantes de poder, el ciberfeminismo, como en general el arte feminista, ha reivindicado el poder de las estructuras nodales, descentralizadas, la potencia de lo periférico, lo marginal, lo escondido, lo abyecto, la zona no iluminada que en una red se empodera como voz que puede hablar y «habla».

Confieso sin complejos mi interés estético y político por todo aquello que en la creación atraviesa los límites convenidos y por sus derivas trans, inter, post, híbridas, cibernéticas... Me parece estimulante la fuerza de dicción y de futuro que advierto contenida en los márgenes, en lo que ha quedado fuera del marco, la extextualidad, la sombra, las nuevas figuraciones que de ello se desprenden. Y a estas alturas no me llama la atención el hecho de encontrar un ejemplo posible para lo que les narro, no ya en la creación literaria contemporánea (o no solamente), sino en un artículo científico del que formó parte una mujer inspiradora para el ciberfeminismo hace casi dos siglos. Me refiero a la obra más relevante de Ada Byron(7) (matemática británica del siglo XIX considerada hoy como primera programadora), unas interesantísimas notas que multiplicaban el tamaño del artículo al que se referían y que también Ada había traducido. El texto base se trataba de un texto de Menabrea sobre la máquina analítica del científico Babbage (máquina hoy valorada como origen de los actuales ordenadores) y las aportaciones de Ada fueron una serie de textos integrados (a modo de lo que hoy llamaríamos notas a pie) que ampliaban y dialogaban con el texto, sumando no sólo el valor conceptual de estar creando las bases para la programación moderna, sino también el valor formal de subvertir la centralidad de un artículo científico al que las aportaciones de Ada cedían en originalidad y en tamaño.

Por ello, no fue sólo lo dicho en los textos de Ada, fue también la forma en la que fueron escritos. O mejor dicho, el lugar en que la escritura fue situada, como metáfora que habla de las relaciones de las mujeres con la tecnología y también con la creación. Lo que muchos entenderían como algo secundario, periférico y complementario (notas a pie) invierte su sentido y es resituado, revisibilizado y aquí posicionado no sólo como una relevante aportación científica, sino como una aportación estética y política, metáfora del poder deconstructivo de la escritura y de la extextualidad de las mujeres (en el pasado y de muchas maneras aún hoy).

Aquí, la crítica más activa sería la que desvela que en «la forma» de la escritura no hay neutralidad, sino poder convenido, un poder que los sujetos políticos utilizan para desmontar e interpelar al discurso dominante. Es por esto que el posicionamiento político de un sujeto

acontece no sólo en lo «que escribe» sino en el «cómo lo escribe». Cuestionar, desmontar, deconstruir la forma es parte de esa coherencia que se pretende. En este sentido, la experimentación formal no sería sólo un mero ejercicio esteticista o que se vale de las posibilidades de la red, sino que es parte de una búsqueda de coherencia política.

Porque una visión política en la escritura no supone centrarse en las grandes épicas ni en las formas de gobierno y poder explícitos, ni siquiera en la centralidad de lo que ha trascendido como parte de la historia de lo colectivo y de lo que el poder consideró relevante (la parcialidad seleccionada para ser escrita y archivada), sino que acontece cada vez más en las periferias, en lo que ha sido excluido de dichos relatos (personas, vivencias, culturas...) Es lo que generando desigualdad y herida se ha vuelto invisible al naturalizarlo, lo que la mirada política contemporánea permite enfocar y convertir en primer plano.

Como contrapartida, las voces suenan a la vez y se amalgaman. Para diferenciarlas y decidir «qué quiero leer», «qué quiero escribir» cabe exigir más que nunca un ejercicio de la mirada, advirtiendo que en ella hay política. Quizá para comenzar valga con un leve pero consciente parpadeo. Un gesto que nos permita mirar hacia adentro más allá de las pantallas. Y al abrir los ojos descubrir esa esquina, ese mendigo, ese código, esa mujer, esa mosca ¿material o dibujada? en la luz del dispositivo donde ahora leo. Ese ojo que en este aparato miro y que siempre olvido que también «nos mira», que «me mira», conformando un mundo irreversiblemente conectado. Mundo y época que «me escriben» pero donde la escritura me permite también intervenir y conjugar, en tanto, «yo escribo», «usted escribe», escribimos «época», habitando (construyendo) mundo en la palabra.

NOTAS

(1) Esta idea se desarrolla en profundidad en el primer capítulo de mi libro *Ojos y capital*. Ver: ZAFRA, R. (2015): *Ojos y capital*, Bilbao, Consonni.

(2) BARTHES, R. (2010): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.

(3) Me referiré por *prosumo* a la actividad situada entre la producción y el consumo en la que tradicionalmente se han enmarcado las tareas domésticas en el ámbito de la antropología económica. En el ámbito de la cultura, el *prosumo* implica también un cambio del estatuto del consumidor de símbolos. El sujeto no es ya un sujeto pasivo que lee, escucha y asimila información sino que la construye, manipula, apropia y resignifica en un marco de transformación de las formas de recepción y acceso a los símbolos (en su faceta informacional, cognoscitiva u otra) incentivado por las redes y las más recientes tecnologías de uso cotidiano. En los últimos años en la web 2.0, el *prosumo* ha sido retomado con fuerza para aludir y reflexionar sobre prácticas de producción y uso de la información y el conocimiento en internet. Apoyándose en la idea de que la asequibilidad y amigabilidad de las tecnologías de producción, los dispositivos de grabación y edición digital, las dinámicas de construcción y colaboración *on-line*, las redes sociales y la práctica creativa *amateur* en la red, esbozan un escenario

idóneo para retomar este concepto, *prosumer*, y usarlo como palanca subversiva de un capitalismo que muchos consideran obsoleto y de un sistema de clasificación de la actividad económica y laboral que sigue simplificando a los agentes en productores y consumidores. Ver capítulo sobre prosumo en: ZAFRA, R. (2013): *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*, Madrid, Páginas de Espuma.

(4) COSIC, V., citado en Greene, R. (2000): «Una historia del arte de Internet». *Aleph*, <http://aleph-arts.org/pens/greene_history.html>.

(5) AMERIKA, M. (1997): «Grammaton». *Más allá del interfaz*, <<http://aleph-arts.org/interfaz/amerika.htm>>.

(6) PLANT, S. (1998): *Ceros + Unos, Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*, Barcelona, Destino.

(7) En el primer capítulo de mi libro *(h)adas* narro la biografía de Ada Lovelace y profundizo en la aportación de Ada y en el texto y notas señalados aquí. Ver: ZAFRA, R. (2013): *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*, Madrid, Páginas de Espuma.

APUNTES PARA UN MANUAL DE BUENAS PRÁCTICAS PARA LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA EN LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL EN ANDALUCÍA

Aurora Arjones Fernández

AUTORA/AUTHOR:

Aurora Arjones Fernández

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Profesora Asociada. Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras

TÍTULO/TITLE:

Apuntes para un Manual de buenas prácticas para la participación ciudadana en la gestión del patrimonio cultural en Andalucía

Notes for a Good Practices Manual for public participation in the management of the cultural heritage of Andalucía

CORREO-E/E-MAIL:

maarjones@uma.es

RESUMEN/ABSTRACT:

Analizamos las posibilidades que ofrece la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía para la participación social en materia de gestión del patrimonio cultural; y observamos experiencias de participación social en la gestión del patrimonio cultural en Andalucía.

We analyze the possibilities that Law of Historical Heritage of Andalucía offers to the social involvement in the area of cultural heritage management, and we notice some experiences of social involvement in the cultural heritage management in Andalucía.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Gestión cultural; Participación social; educación; ley de Patrimonio Histórico de Andalucía; *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía*; Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial; democratización de la cultura.

Cultural management; social involvement; education; Law of Historical Heritage of Andalucía; Atlas of Immaterial Heritage of Andalucía; Convention for the Safeguard of Immaterial Heritage; democratizing of Culture.

El 19 de marzo de 1999 publicaba un artículo en la prensa local en el que animaba al compromiso social de la ciudadanía para conocer su patrimonio cultural. Algo más de una década más tarde, les confirmo que el compromiso social de la ciudadanía en el conocimiento de su patrimonio se ha cumplido. Ahora, nos toca hablar de la mayoría de edad de la ciudadanía en la gestión del patrimonio cultural(1).

¿Gestionamos nuestro patrimonio? ¿Verdaderamente la población legitima el patrimonio cultural? ¡No podemos seguir declarando bienes culturales a partir de referencias bibliográficas y citas a fuentes documentales sin contrastar! Es cierto, que el expediente para la declaración de un bien cultural es un documento administrativo al que no debemos exigir exhaustividad científica, no se trata de que el conservador del patrimonio se ponga a investigar; pero sí que sería oportuno que a la hora de justificar por qué una fiesta, arquitectura, espacio... es patrimonio cultural, al menos no se limitara a la bibliografía científica, sino que también analizara la dimensión social del patrimonio cultural a través de revistas, boletines culturales, notas de prensa... La población se preocupa del patrimonio cultural, a la sociedad le preocupa el destino último del patrimonio, prueba de ello podrían ser: las notas de prensa en las que se denuncia el estado del patrimonio cultural, las manifestaciones públicas que ante determinadas situaciones ha protagonizado, la voluntad de organizarse en asociaciones para defender el patrimonio... Pero, ¿la legislación vigente ofrece cauces para que esta responsabilidad cívica se lleve a cabo? ¿La administración para la tutela del patrimonio cultural contempla la participación social en la gestión del patrimonio cultural? Quisiera ser muy escrupulosa a la hora de plantear la participación social en la gestión del patrimonio cultural porque en ningún momento estamos pensando que los técnicos de cultura (antropólogos, arquitectos, paleontólogos, geógrafos, historiadores del arte, arqueólogos...) no ejerzan como tales, es decir gestionando el patrimonio; sino que, valoramos la oportunidad de la participación de la población en la gestión desde el momento en que observamos que la población se muestra receptiva a la tutela del patrimonio, ya la población no le es indiferente el futuro de su patrimonio!; y en segundo lugar, por una cuestión de principios, ya que no tiene sentido que en España, y por extensión en Andalucía, llevemos hablando más de veinte años en términos de «bienes culturales», postulando que el patrimonio cultural se define a partir de un conjunto de valores en la medida en que integra las señas de identidad de la población; y sin embargo no nos hayamos planteado aún que nuestra Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía no contemple instrumentos de los que se valga la población para expresar su identidad. Es más, permítanme una sugerencia, si el patrimonio es una cuestión cultural, se define como integrado por partes todas ellas igualmente imprescindibles y cada una de estas partes atiende a un valor histórico, arqueológico, antropológico... Entonces, ¿por qué en la Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía se sigue manteniendo que los órganos consultores son, exclusivamente, instituciones académicas? Insisto, no malinterpreten este artículo, la que les escribe ejerce como profesora asociada en la universidad, soy parte activa de estas instituciones académicas pero no puedo dejar de subrayar que la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía se está quedando desfasada, no contempla la participación social, no ofrece capacidad de participación a los verdaderos agentes en la legitimidad y gestión del patrimonio: la ciudadanía(2).

Valoro que es oportuno que la gestión del patrimonio cultural, entendida como el conjunto de actividades que la administración coordina y ejecuta sobre el patrimonio cultural, deje de ser «ilustrada». La educación a través del patrimonio cultural es indispensable pero ya, desde ahora mismo, no hay lugar para una educación unidireccional. No se puede continuar eludiendo a las asociaciones que tienen presente la pre-ocupación del patrimonio cultural, no es coherente que en nuestra gestión del patrimonio los agentes o sujetos del patrimonio tengan la mera consideración de afectados y/o informantes. Tengamos presente que incluso en los centros educativos, en los distintos niveles, padres y/o alumnos tienen capacidad de participación(3). De acuerdo con estas observaciones, exponemos algunos aspectos de los que podríamos dialogar cuando de renovación de la Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía verse nuestra dialéctica.

Una muestra significativa de las asociaciones afincadas en Málaga y provincia que contemplan entre sus objetivos la conservación del patrimonio cultural, detalla: Isla de Arriarán, Cultural para la conservación y difusión del patrimonio histórico La Volaera; Cultural para la recuperación del patrimonio y tradiciones Virgen de la Aurora; Intercultural ASTARTE para la recuperación y conservación del patrimonio histórico y etnográfico de Algarrobo; Juvenil Cultura para la Difusión y defensa del patrimonio histórico-artístico malagueño ASTARTE; LUPA LENTE para usuarios del patrimonio; SOS Patrimonio Histórico-artístico; SPQR-ACINIPIENSE para la defensa protección conservación y divulgación del patrimonio histórico de la Serranía de Ronda y Sierra de Grazalema; TA HA de BEZMILIANA-Amigos del patrimonio y la arqueología; ZIO-para la protección y difusión del patrimonio cultural subacuático español(4).

Pablo Paño Yáñez ha recopilado algunas experiencias que demuestran la mayoría de edad de la relación sociedad-patrimonio cultural, este es el caso con la Asociación Movida Pro-Parque Tamarguillo (Sevilla)(5). Nosotros nos acercamos a la percepción que de la gestión del patrimonio cultural en Málaga tienen los talleres culturales de los Centros de Participación Activa para Personas Mayores de 55 años de la Junta de Andalucía; y del Aula de Mayores de 55 años de la Universidad de Málaga, través de jornadas de puesta en valor del patrimonio industrial, el patrimonio proveniente de la Antigüedad... Les puedo confirmar que estos colectivos están especialmente sensibilizados con la gestión del patrimonio cultural, pero no conocen -porque como hemos visto no los hay- instrumentos para participar activamente en la gestión del patrimonio cultural(6).

En síntesis, en Andalucía como en otros contextos culturales, la participación activa en la gestión del patrimonio cultural sólo está a la espera de los mecanismos que habilite la administración competente. De acuerdo con las recomendaciones de la 32 edición de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial celebrada en el marco de la UNESCO en 2003(7), afirmamos que en contextos culturales como Andalucía, se observa una alta implicación para la salvaguarda del patrimonio, pero ¿la ciudadanía participa en la gestión del patrimonio cultural o sencillamente asiste, es público del patrimonio cultural? ¿La legislación

está preparada para asumir la mayoría de edad de la relación sociedad-gestión del patrimonio cultural? Acaso, la legislación plantea continuar ilustrando qué es el patrimonio antes que desarrollar la competencia para la gestión del patrimonio cultural? ¿Pueden estas asociaciones al menos asesorar a la administración competente para la protección del patrimonio histórico en Andalucía?

El profesor José Ballart sostuvo un más que interesante debate sobre «un nuevo público para unos nuevos museos» en el que planteaba la necesidad de acondicionar la institución museo a las circunstancias de la sociedad postmoderna. En síntesis, insta a los museos a aprovechar los valores cambiantes del público, de sus preferencias, necesidades y prioridades en relación a la educación»(8). Es evidente que la institución museo ha asumido el reto, pero ¿y el patrimonio cultural? Organizar la Noche en Blanco del Flamenco, la Noche en Blanco, un programa de representaciones en el Teatro Romano de Málaga... ¿son sólo estos los cambios que proponen las circunstancias? ¿Gratuidad en actividades culturales es democratizar la cultura aunque no se prevea en estas gestiones la participación de la propia ciudadanía? La ciudadanía visita páginas webs temáticas e ilustrativas sobre patrimonio cultural, frecuenta el patrimonio a través de visitas, adquiere de material documental, e incluso pone en valor el patrimonio ofreciendo su punto de vista a través de la difusión en la red de sus fotografías sobre la Alhambra, la Axarquía, el Parque de los Alcornoques, los Dólmenes de Antequera, el paisaje de tajo en el Puente Nuevo de Ronda... Pero la mayoría de edad implica compromiso y responsabilidad, conlleva gestión no sólo asistir y contemplar. En suma, para abordar a estas cuestiones podríamos tener presente los resultados que se objetivan en *La educación patrimonial en las instituciones patrimoniales españolas. Situación actual y perspectivas de futuro*. Donde en síntesis se nos advierte que en nuestro contexto no se educa a través del patrimonio cultural sencillamente las instituciones ilustran o muestran el patrimonio(9).

En la legislación andaluza del patrimonio histórico las asociaciones no están definidas como sujetos activos, con oportunidad de actuaciones más allá de las concedidas a la ciudadanía en su conjunto. Podemos observar que en nuestra ley ni siquiera se contempla la necesidad de ser objeto de uso, pero para pedir que se normalice la figura de las asociaciones o colectivos cívicos sin ánimo de lucro que adquieren el compromiso de velar por estos bienes de nuestra cultura, ya que su labor no esta amparada en los términos de la ley de Patrimonio Histórico de Andalucía(10).

La vigente ley del Patrimonio Histórico de Andalucía, 14/2007, de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía en el Título XI se dedica a los órganos de la administración del Patrimonio Histórico, diferencia los ejecutivos de los consultivos, y como novedad cabe señalar la necesidad de la composición equilibrada de mujeres y hombres conforme a las normas que desarrollan el principio de igualdad de género. El artículo 5 dedicado a la colaboración ciudadana no renueva la consideración que la ciudadanía tenía en la anterior ley, sencillamente los ciudadanos continúan siendo meros informantes. El capítulo segundo detalla los órganos consultivos, estos son: el Consejo Andaluz del Patrimonio Histórico; las

Comisiones Andaluzas de Bienes Culturales, las Comisiones Provinciales de Patrimonio Histórico, Reales Academias, Universidades Públicas de Andalucía y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. A tenor de los órganos consultivos establecidos por la ley, debemos llamar la atención, se echan en falta las asociaciones culturales, esas que como citábamos en líneas anteriores, se constituyen libremente con un objetivo: salvaguardar el patrimonio cultural.

En el Proyecto de Reglamento General de Desarrollo de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía se precisan los órganos consultivos centrales (el Consejo Andaluz del Patrimonio Histórico; las Comisiones Andaluzas de Bienes Culturales, las Comisiones Provinciales de Patrimonio Histórico, Reales Academias, Universidades Públicas de Andalucía y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas) y tampoco aquí, desde el artículo 222 al 251 se da cabida a las asociaciones culturales sino a instituciones académicas y científicas, que sin duda son imprescindibles, pero de acuerdo a los horizontes de la moderna gestión del patrimonio cultural, a la patrimonialización entendida como un proceso de identificación colectiva, como la propia ley afirma, estas instituciones académicas no son más significativas que los colectivos sociales.

En síntesis, en nuestro proyecto para un *Manual de buenas prácticas para la participación ciudadana en la gestión del patrimonio cultural en Andalucía*, somos optimistas, tomamos como ejemplo la Revista *Isla de Arriaran*, las experiencias desarrolladas en los talleres culturales de los Centros para la Participación Activa de las Personas Mayores de la Junta de Andalucía; y metodológicamente, destacamos la experiencia desarrollada para la redacción y desarrollo del *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía*, donde se contempla la participación de los colectivos, concretamente en lo que a seguimiento y validación del patrimonio inmaterial recopilado, e incluso de plantea la oportunidad de llevar a cabo una red de informadores y registradores del patrimonio inmaterial.

NOTAS

(1) ARJONES FERNÁNDEZ, A. (1999): «El caso del Convento de Nuestra Señora de los Ángeles». *Diario Sur*, Málaga, 19 de marzo de 1999, pág. 44.

(2) En la ponencia que ofrecimos en el V Simposium Virtual «Valor y sugestión del Patrimonio Artístico y Cultural» establecíamos una comparación en términos de participación ciudadana en la gestión del patrimonio cultural entre la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía y la Ley del Patrimonio Histórico del Principado de Asturias, y poníamos de manifiesto la modernidad de la asturiana. ARJONES FERNÁNDEZ, A. (e.p.): «Educación y participación social de los «nuevos agentes» en el marco de la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía». *Actas del V Simposium Virtual Valor y sugestión del Patrimonio Artístico y Cultural*, <http://www.eumed.net/congresos> [consultado: 10/07/2015].

- (3) La participación de las familias en la educación escolar. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2014 en <http://www.mecd.gob.es/dctm/cee/publicaciones/estudioparticipacion/estudioparticipacion-ceedigital.pdf?documentId=0901e72b81b3dcb0>
- (4) Información analizada a partir del *Registro de Asociaciones de la Consejería de Justicia e Interior de la Junta de Andalucía*. <http://www.juntadeandalucia.es/justiciaeinterior/opencms/portal/Justicia/ContenidosEspecificos/Asociaciones/BancoDatos/asociaciones?entrada=destinatarios&destinatarios=7> [consultado: 3/06/2015].
- (5) PAÑO YAÑEZ, P. (2012): «Gestión del patrimonio cultural y participación ciudadana». *Treballs d' Arqueologia*, nº 18, pág. 113.
- (6) ARJONES FERNÁNDEZ, A., (coord.) (2009): *Jornadas de debate. La participación activa de nuestros mayores en la puesta en valor del patrimonio industrial de Málaga (28- 29 de septiembre de 2009)* (CD) Memoria de actividades del Centro para la Participación Activa de las Personas Mayores Málaga Perchel, Málaga, Delegación de la Consejería para la Igualdad de la Junta de Andalucía en Málaga.
- (7) *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía*. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. <http://www.iaph.es/web/canales/patrimonio-cultural/patrimonio-inmaterial/atlas/fase.html> [consultado: 20/05/2015].
- (8) BALLART, J. (2004): «Un nuevo público para unos nuevos museos». *Boletín PH*, nº48, págs. 94-95.
- (9) CUENCA LÓPEZ, J. M.; MARTÍN-CÁCERES, M. J.; *et alii.*, (2014): «La educación patrimonial en las instituciones patrimoniales españolas. Situación actual y perspectivas de futuro». *Clio. History and History teaching*, nº 40. <http://clio.rediris.es> [consultado: 3/07/2015]
- (10) Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía. BOJA 248 de 19/12/2007 en <http://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/248/1> [consultado: 29/03/2014].

Virginia Luque Gallegos

AUTORA/AUTHOR:

Virginia Luque Gallegos

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Gestora Cultural. Coordinadora del Núcleo de Estudios Culturales. Etnocórdoba. Universidad de Córdoba

TÍTULO/TITLE:

Cultura y Desarrollo Sostenible

Culture and Sustainable Development

CORREO-E/E-MAIL:

viluguita@yahoo.es

RESUMEN/ABSTRACT:

Introducción a la relación entre cultura y desarrollo desde el marco conceptual y evolución de la misma en programas, cumbres y documentos internacionales en el proceso de inclusión como objetivo de la Agenda de Desarrollo Post 2015.

Introduction to the relationship between culture and development from the conceptual framework. Evolution of culture programs, summits and international documents in the process of inclusion as an objective of the Post 2015 Development Agenda.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Cultura; desarrollo sostenible; políticas culturales; gobernanza; gobiernos locales; Agenda 21 de la Cultura; contexto internacional.

Culture; sustainable development; cultural policies; governance; local governments; Agenda 21 for Culture; International context.

Cultura y Desarrollo. Conceptos previos

Cultura y Desarrollo son dos términos que a lo largo de los años, han adquirido diferentes significados y que, hoy por hoy, tienen un papel preponderante en las agendas políticas de los Estados Nación y en los programas de los organismos internacionales como UNESCO, BID, Banco Mundial.

Tal distinción se explica por la tardía aparición de la cultura como objeto de interés por parte de los especialistas en desarrollo. En cuanto al desarrollo local, a lo largo de los últimos lustros ha evidenciado su capacidad de transformación de la realidad socioeconómica del territorio y de la colectividad que lo habita lo que se ve revalorizado por la crisis, siendo el ámbito donde los impactos de las actividades culturales mejor se manifiestan, encajan y pueden rentabilizarse para el mercado laboral.

- La relación entre la cultura y el desarrollo constituye una relación un tanto difícil, no porque no exista, sino porque durante décadas se ha negado o se ha obviado, debido a la visión marcadamente económica que se le ha dado tradicionalmente al desarrollo.
- De esta forma, el estudio del desarrollo se encomendó desde mediados del siglo XX a los economistas. A partir de los años setenta comenzaron a surgir opiniones que planteaban la importancia de factores no económicos, en especial factores sociales y culturales en el concepto del desarrollo, convirtiéndose éste en un concepto complejo con diversos vectores a tener en consideración.
- John Hawkes sitúa precisamente a la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible, junto con la dimensión social, económica y ambiental. Se puede hablar por tanto de un «giro cultural» de la definición de desarrollo, pero según Eduard Miralles este modelo resulta incompleto ya que no se trata de un catalizador de los tres pilares citados sino que en realidad lo complementa ya que sin desarrollo cultural el desarrollo no se concebiría como sostenible o estaría incompleto(1).
- Con respecto a la relación entre la cultura y la vertiente económica del desarrollo, David Throsby(2) refiere que la cultura puede afectar al rendimiento económico de una colectividad, incidiendo en su eficacia. Afecta a la equidad, «ya que existen principios morales que pueden condicionar el interés de la colectividad por las demás personas» (presentes o futuras); y, finalmente, la cultura puede influir en los objetivos económicos y sociales que fija una colectividad. A través de estos niveles, «el efecto de la cultura sobre el comportamiento individual se reflejará en los resultados colectivos, como el crecimiento del Producto Interior Bruto, nivel de empleo, tasas de cambio tecnológico, oferta de servicios comunitarios o los indicadores de distribución de la renta».

Los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM)

La UNESCO aparece como institución impulsora de la posibilidad de armonizar las políticas culturales con las estrategias de desarrollo económico, basándose en el concepto de diversidad cultural. La Declaración Universal de la Diversidad Cultural de la UNESCO (2001) indica cómo la cultura amplía las posibilidades de elección permitiendo a cada individuo tener mayor libertad individual de poder dirigir el modo de vida que elijan, esto es, el propio desarrollo humano.

Con el tiempo la cultura comenzó a considerarse como una de las estrategias de desarrollo sostenible en la resolución de los problemas económicos, sociales y medioambientales que afectan a todas las sociedades. Y en este sentido desde el año 2006 pasa a ser uno de los elementos del desarrollo humano sostenible, dentro de los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM) planteados por la ONU en la lucha por la erradicación de la pobreza.

No sólo facilita crecimiento económico a través de la creación de empleo, el turismo y las industrias culturales, sino la cultura proporciona bases sociales que incentivan la creatividad, la innovación, el progreso humano y el bienestar de las personas.

En ese mismo año el gobierno español creó un fondo que dio apoyo a dieciocho programas de cultura y desarrollo en todo el mundo, cada uno de los cuales se centró en sostener el diálogo intercultural, la diversidad cultural, el patrimonio cultural y las industrias culturales. Esos programas llegaron a gobiernos, autoridades locales y sociedad civil de África, Estados Árabes, Asia, América Latina y sureste de Europa.

En el caso de Marruecos bajo la estrategia «El patrimonio cultural y las industrias creativas como instrumento de desarrollo» (2008-2012) se destinaron cinco millones de dólares en proyectos en la Región Oriental que perseguían fortalecer el rol del patrimonio cultural y las industrias creativas, mejorar su conocimiento así como analizar su potencial socioeconómico. Para ello se definieron estrategias de protección, valoración y gestión orientadas a la promoción de las poblaciones locales con especial incidencia en mujeres y jóvenes.

La ONU a través de varias agencias como el PNUD, UNESCO, ONU Mujeres, contó con la cooperación de distintas administraciones, centrales, locales, regionales además de los Ministerios de Cultura, Asuntos Exteriores, Turismo, wilayas, comunas, agencias de desarrollo, y direcciones regionales. Entre los resultados, se produjeron planes municipales de desarrollo de la región de los oasis y fue actualizado el catálogo del patrimonio cultural mejorándose las competencias de los profesionales a través de acciones formativas. Las mujeres de Guelmin fueron empoderadas con programas formativos que persiguieron su autonomía en materia de decisión política, gestión administrativa y financiera. También se elaboraron planes estratégicos de impulso de las artesanías, la música, el libro y el turismo cultural. En este sentido se apoyó la comercialización de productos artesanales de la zona como el cus-cús, la cestería y la confección de tiendas.

El patrimonio se sistematizó digitalmente con la creación de nuevos sistemas de documentación, y un portal *on-line* a la vez que se intervino en dos equipamientos: la creación un centro de interpretación de la ciudad romana de Volubilis y la rehabilitación de la escuela religiosa de Moulay El Bashir.

Por lo que respecta a Costa Rica, la estrategia «Políticas interculturales para la inclusión y la generación de oportunidades» (2008-2012) destinó cuatro millones de dólares que favorecieron la inclusión social así como la generación de nuevas oportunidades culturales y económicas en distritos aledaños y rurales de San José.

Se puso especial atención al patrimonio cultural intangible local y se buscó explotar su potencial turístico de manera sostenible, a fin de salvaguardar las culturas y tradiciones locales.

La FAO, OMS, el PNUD, UNESCO y UNICEF cooperaron con socios gubernamentales como los Ministerios de Cultura, Educación, Agricultura, Salud, Industria, Comercio y Economía. De manera que el impacto de dicha estrategia pudo contemplarse en la creación del primer sistema de información cultural de Costa Rica y por ende de Centroamérica para conocer, medir y difundir, las industrias culturales del país.

Por otro lado se realizó un estudio que rescatara y revitalizara el valor de las tradiciones agroalimentarias que tuvieron repercusión en un festival intercultural permitiendo a los agricultores presentar sus productos, desde el proceso de recolección a su preparación y consumo. A fin de apoyar a los pequeños emprendedores se abrió una incubadora de empresas culturales para proteger especialmente las de contextos urbanos desfavorecidos.

De la Estrategia Cultura y Desarrollo en la Cooperación española a la nueva Agenda 21 de la Cultura

Un año después de la puesta en marcha de los Objetivos del Desarrollo del Milenio, la cooperación española diseñaba en 2007 la Estrategia de Cultura y Desarrollo que se agregaba al Plan Director de Cooperación con la vocación de servir como herramienta de trabajo a los distintos agentes de la misma.

Se abría pues, un proceso que pretendía ampliar el campo de potencialidades avanzando hacia un tratamiento más preciso de las posibilidades de la cultura, como una importante dimensión de la lucha contra la pobreza y contra la exclusión social. Agregado a dicha estrategia y formando parte del Plan Director de Cooperación Española siguió estando activo el Programa Patrimonio y Desarrollo. Un programa que venía funcionando desde 1985 aportando Planes de Gestión en Paisajes Culturales y Centros Históricos así como, intervenciones y rehabilitación del patrimonio además de la puesta en marcha de Escuelas Taller en Latinoamérica, Magreb y Oriente Medio.

A pesar del contexto global de crisis, en la Cumbre de la ONU sobre los Objetivos de Desarrollo del Milenio celebrada en septiembre de 2010 en Nueva York, la cultura encabezó una mesa redonda de alto nivel donde se ponía de manifiesto lo siguiente:

Todas las culturas y civilizaciones contribuyen al enriquecimiento de la humanidad considerándose la importancia de la cultura para el desarrollo y su contribución para el logro de los Objetivos de Desarrollo del Milenio.

Fue precisamente también en ese año cuando coincidiendo con la presidencia de España en la Unión Europea se celebró en Barcelona el Foro Europeo de Industrias Culturales donde se reconocían a las mismas como agentes de desarrollo económico. Allí fue presentado el *Libro Verde de las Industrias Culturales y Creativas*. El *Libro Verde* se considera un documento de referencia a nivel europeo que apuesta por la competitividad, la creatividad y el fomento de profesionales y empresas de la cultura como catalizadores de riqueza.

También en el año 2010 la cultura también era reconocida en el marco de políticas locales dentro del III Congreso Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU), celebrado en México cuyos miembros aprobaron un documento denominado «La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible». En él se ponía de manifiesto que la cultura en toda su diversidad era necesaria para afrontar los actuales desafíos de la humanidad al tiempo que se hacía un llamamiento a los gobiernos nacionales a añadir la perspectiva cultural a los planes nacionales de desarrollo, establecer objetivos y acciones concretas en áreas transversales a la cultura como educación, economía, ciencia, comunicación, medio ambiente, cooperación, etc.

De igual modo se demandaba a Naciones Unidas, agencias de desarrollo y comunidad internacional, integrar la cultura en los programas de desarrollo sostenible, impulsar el debate internacional sobre la inclusión de la cultura como cuarto pilar del desarrollo y sus efectos y promover su incorporación en el diseño de las políticas internacionales.

Entre los años 2011-2013, la misión de la Comisión de cultura de CGLU consistió en «Promover la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible a través de la difusión internacional y la implementación local de la Agenda 21 de la cultura». Integrada por 64 miembros y 40 observadores, dicho organismo empezaba a apuntar como forma de gobernanza y punto de encuentro a escala mundial agrupando a las ciudades, las organizaciones y las redes que trabajan en la relación entre políticas culturales locales y desarrollo sostenible.

No parecía casual que la UNESCO organizara en el año 2013 el congreso internacional «Cultura: la llave para un desarrollo sostenible». Celebrado en Hangzhou, (China), planteó una declaración que daba un enfoque nuevo y global hacia un desarrollo sostenible abogando para que la cultura fuera el epicentro en las políticas públicas.

Instaba además a que los gobiernos, la sociedad civil y el sector privado la respaldaran, dando respuesta a los desafíos de desarrollo en equilibrio con el medio ambiente, la inclusión social y en la lucha contra la pobreza.

De este modo se espera que la Agenda del Desarrollo post-2015, las Naciones Unidas considere a la cultura un objetivo explícito incluyendo metas e indicadores que la pongan en relación con todas las dimensiones del desarrollo sostenible. En ese sentido, la Comisión de Cultura de la Asociación Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) inició una campaña ciudadana para hacer presión como plataforma de ayuntamientos, organizaciones y redes a fin cooperar y promover políticas y programas sobre el papel de la cultura en el desarrollo.

Cabe recordar que La Agenda 21 de la Cultura fue el documento fundador de dicha organización siendo aprobado en 2004 por ciudades y gobiernos locales de todo el mundo comprometidos con los derechos humanos, la diversidad cultural, la sostenibilidad, la democracia participativa y la generación de condiciones para la paz. Una declaración de 67 artículos que describe la relación entre las políticas culturales locales, los derechos humanos, la gobernanza, el desarrollo sostenible, la democracia participativa y la paz.

Se trató pues del primer documento mundial que estableció principios y compromisos por parte de más de 550 ciudades y de gobiernos locales para el desarrollo cultural.

Pero si la hoja de ruta no contempla una apuesta firme por parte de los gobiernos nacionales, resta un importante camino por recorrer. Máxime si no hay una sociedad civil cultural sólida y cohesionada para presionar lo suficientemente en la consecución de estos logros, dentro de este difícil contexto de crisis global.

Aun así, evaluar el impacto de la cultura en el territorio supone tarea compleja de cuantificar. Aunque ya son varias las voces que reclaman que el índice de Desarrollo Humano del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, (PNUD) incluya parámetros culturales, todavía no se han aportado resultados concluyentes.

La complejidad de medir la cultura y los bajos niveles de asignación de recursos a la cooperación cultural tanto a nivel nacional como internacional (alrededor del 1,7 % del total de la ayuda al desarrollo a nivel mundial) ha repercutido en su marginalización como uno de los grandes pilares de desarrollo.

A ello se suma la dificultad de determinar el impacto de las inversiones dado el carácter no tangible de sus efectos y por la visibilidad de sus resultados a largo plazo. Sin embargo ha habido una mayor capacidad para la recogida de datos a través de la creación de cuentas satélites en cultura, encuestas culturales, y el afinamiento de codificaciones para reflejar mejor sus particularidades e incidencias.

En este sentido destaca la Batería de Indicadores en Cultura para el Desarrollo de la UNESCO (BICD), proyecto de investigación que persigue asignar elementos que determinen cómo la cultura contribuye al desarrollo a nivel nacional, fomentando el crecimiento económico(3).

En el año 2013 se publicaron los primeros resultados aplicados en fase de pruebas en 15 países de todas las regiones. La primera fase se llevó a cabo en Bosnia y Herzegovina, Colombia, Costa Rica, Ghana, Uruguay y Vietnam y la segunda fase en Ecuador, Namibia, Camboya, Burkina Faso y Egipto. Dicho documento tenía en cuenta siete dimensiones transversales de la cultura y diecinueve subdimensiones, entendidas como indicadores específicos de la misma.

En ese mismo año la Comisión de Cultura de la Organización Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) acordó en un Congreso Mundial celebrado en Rabat renovar la Agenda 21 de la cultura, ratificando la convicción de que los líderes locales mundiales consideraran la cultura como un componente clave del desarrollo sostenible.

Dimensiones	Subdimensiones
Economía	<ol style="list-style-type: none"> 1. Valor agregado de las actividades culturales 2. Empleo cultural 3. Gastos de hogares en cultura
Educación	<ol style="list-style-type: none"> 1. Una escolaridad completa, equitativa e integradora 2. Valorización de la interculturalidad, la diversidad cultural y la creatividad en la educación secundaria básica 3. Capacitación de los profesionales del sector cultural
Patrimonio	<ol style="list-style-type: none"> 1. Protección y valorización del patrimonio
Comunicación	<ol style="list-style-type: none"> 1. Libertad de expresión 2. Acceso y uso de Internet 3. Diversidad de contenidos de ficción en la programación de la televisión pública
Gobernanza e Institucionalidad	<ol style="list-style-type: none"> 1. Marco normativo en cultura 2. Marco político e institucional en cultura 3. Repartición de las infraestructuras culturales 4. Participación de la sociedad civil en la programación cultural
Participación Social	<ol style="list-style-type: none"> 1. Participación en actividades culturales 2. Confianza 3. Libre determinación
Igualdad de Género	<ol style="list-style-type: none"> 1. Grado de igualdad de género 2. Percepción sobre la igualdad de género

Tabla 1. Dimensiones y subdimensiones en la Batería de Indicadores en Cultura para el Desarrollo de la UNESCO (BICD)
Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la Batería de Indicadores en Cultura para el Desarrollo de la UNESCO (BICD)

Surge así el borrador de un nuevo documento para el contexto post 2015 llamado «Cultura 21 Acciones. Compromisos sobre el papel de la cultura en las ciudades sostenibles» elaborado por un equipo internacional de la comisión que implicó a miembros, socios y expertos de todos los continentes en este proceso.

El borrador final de «Cultura 21 Acciones» fue presentado los días 1-2 de octubre de 2014 en Buenos Aires, en el seminario abierto «Cultura, ciudades, futuro» (2.ª edición) y en la 11ª reunión oficial de la Comisión de cultura de CGLU tras un camino de seminarios, trabajos, encuentros, artículos, debates y cuestionarios en distintas ciudades europeas, latinoamericanas y norteafricanas.

Finalmente el documento sería aprobado definitivamente el 19 de marzo de 2015, en el marco de la «Cumbre de Cultura CGLU: Cultura y ciudades sostenibles» que tuvo lugar en Bilbao y convocó a representantes de ciudades y gobiernos locales de todo el mundo.

«Cultura 21 Acciones» viene a ser el documento referente en el contexto de la Agenda de Desarrollo post-2015 basándose en la Agenda 21 de la cultura y mostrando fuerte vínculo entre la cultura y el desarrollo sostenible, al mismo tiempo que proporciona pautas para la autoevaluación y la implementación.

En la cumbre de Bilbao la sostenibilidad aparece no sólo vinculada a la ecología y el medio ambiente, sino conectada a la localidad, el empoderamiento de la ciudadanía y la transmisión de conocimientos a las nuevas generaciones. Y en ese sentido y como explica el Nobel Amartya Sen, «los aspectos culturales son parte integrante de nuestras vidas. Si el desarrollo puede ser visto como una mejora en nuestros estándares de vida, entonces los esfuerzos orientados al desarrollo difícilmente puedan ignorar el mundo de la cultura».

Reunidos pues, representantes y gobiernos locales del mundo adoptaban el nuevo documento para relacionar ciudadanía, cultura y desarrollo sostenible, ofrecer un marco internacional apoyado en valores, compromisos y acciones que fueran a la vez realizables y medibles y complementar la Agenda 21 de la cultura (2004), haciéndola más operativa.

En él los valores se basan en las experiencias de las ciudades y los gobiernos locales sintetizando las convicciones y las aspiraciones para integrar la cultura en el desarrollo sostenible, tanto a escala local como mundial.

En cuanto a los factores de desarrollo sostenible, la diversidad cultural constituye el principal Patrimonio de la Humanidad en todas sus dimensiones desde la memoria, el paisaje, la creatividad humana como recurso identitario, vivo y dinámico. Junto al mismo aparece el territorio como construcción social que refleja la historia, la identidad, los valores y los recursos culturales de la población que lo habita.

En él los bienes, agentes e instituciones culturales juegan un papel central donde el valor económico se articula coherentemente entre lo público, privado y civil garantizando el respeto, la dignidad, justicia social y medio ambiente. De manera que el acceso cultural a las personas en situación de desventaja, aislamiento y pobreza resulta crucial para su inclusión social.

Por lo que respecta a los compromisos, se dividen en nueve secciones que anuncian una nueva concepción de lo público entre el estado, los gobiernos locales y los actores de la sociedad bajo la dimensión de una ciudad que aspira a ser sostenible culturalmente y cuyas acciones se autoevaluarán para favorecer una mejor implementación y cumplimiento.

En relación al primer compromiso relativo a los derechos humanos, éste se refiere a la libertad de expresión, la adopción libre de identidad, el desarrollo de las capacidades creativas, respeto a la diversidad, la accesibilidad al patrimonio y la participación de la ciudadanía en la vida cultural con especial atención a los grupos vulnerables.

En el compromiso sobre patrimonio, éste se relaciona con la diversidad y la creatividad entre las expresiones culturales de vanguardia, lo cotidiano, la dimensión simbólica de las prácticas sociales, y el reconocimiento de oficios y saberes tradicionales. Así pues en el territorio, artistas, y profesionales de la cultura exploran las fronteras de lo conocido y crean nuevos significados.

La educación constituye un derecho cultural y se exploran sinergias entre sus recursos promoviendo equipamientos, espacios de aprendizaje, promocionando la educación artística y las capacidades creativas y tecnológicas en todos los grupos de edad así como la promoción del intercambio y las conexiones necesarias entre los conocimientos.

La transversalidad medioambiental interrelaciona patrimonios, espacios, paisajes y recursos también portadores de cultura, en la medida en que nos remiten a nuestra historia, a los conocimientos prácticos e identidad. Por otro lado, los gobiernos locales deben controlar el impacto ambiental de infraestructuras, equipamientos y actividades culturales.

El valor de la cultura como motor de desarrollo económico e insostenible es innegable al potenciar y mejorar la atraktividad de los territorios con prácticas que propicien el intercambio y una equilibrada articulación entre los agentes públicos, la economía de mercado y de los bienes comunes incluyendo la reinversión en lo local.

Otro compromiso ineludible descansa en la inclusión social a través de la participación activa en la vida cultural, reconocimiento mutuo y cooperación entre diferentes grupos mediante el diálogo intergeneracional o intercultural. La cultura puede así contribuir a la resolución de conflictos y el fortalecimiento del tejido social.

Como antes se aludía no puede concebirse la dimensión cultural sin el territorio, que marca la ocupación humana siendo portador de historia, sentido y significado para las poblaciones que lo habitan. De manera que una planificación urbana que no tenga en cuenta los factores culturales tiene efectos irreversibles sobre su patrimonio, impidiendo el ejercicio de su creatividad.

La transversalidad cultural incluye también a la sociedad del conocimiento, las nuevas tecnologías así como su accesibilidad a archivos, bibliotecas y museos, alcanzando la dimensión virtual, el intercambio de la información y la conectividad internacional.

Por último, se pretende que la gobernanza llegue a la cultura con gobiernos locales compartidos entre la alianza entre el sector público, privado y sociedad civil, distintos ámbitos de la acción pública y distintos niveles de gobierno. Dicha gobernanza se adquiere con el equilibrio de mecanismos de coordinación incluyendo oportunidades para un mapeo cultural plural, planificación estratégica y evaluación.

NOTAS

(1) MIRALLES, E. *La cultura, de factor de desarrollo a pilar de la sostenibilidad*. Culture 21. Agenda 21 de la Cultura.

(2) THROSBY, Ch., economista australiano especializado en economía de la cultura. Su obra, *La Economía de las Artes Escénicas*, se convirtió en referencia.

(3) Contribuye a la aplicación del artículo 13 (Integración de la Cultura en el Desarrollo Sostenible) de la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales.

BIBLIOGRAFÍA

AECID. Plan Director de la Cooperación Española 2013-2016 [en línea] <http://www.cooperacionespanola.es/sites/default/files/plan_director_cooperacion_espanola_2013-2016.pdf> [consulta: 13/08/2015].

CGLU. La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible [en línea] <http://www.agenda21culture.net/index.php/docman/-1/395-zzculture4pillarsdes/file> [consulta: 1/09/2015]

MIRALLES, E. *La cultura, de factor de desarrollo a pilar de la sostenibilidad*. Culture 21. Agenda 21 de la Cultura [en línea] <http://agenda21culture.net/images/a21c/articles/documentos/newA21C_Eduard_Miralles_DEF_SPA.pdf>

ONU. Agenda de Naciones Unidas para el Desarrollo. Post 2015. [en línea] <http://www.un.org/es/development/desa/area-of-work/post2015.shtml> [consulta: 09/08/2015].

UNESCO. Batería de Indicadores en Cultura para el Desarrollo. 2013. Informe preliminar [en línea] <<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/programmes/culture-for-development-indicators/>> [consulta: 1/08/2014].

UNESCO. Declaración de Hangzhou. Situar la cultura en el centro de las políticas de desarrollo sostenible [en línea] <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/final_hangzhou_declaration_spanish.pdf> [consulta: 13/08/2015].

APROXIMACIÓN A LA MEMORIA DEL CINECLUBISMO: DEL CINECLUB IUVENTUS AL CINECLUB UNIVERSITARIO, CÁDIZ (1963-1993). 30 AÑOS DESPERTANDO LA CONCIENCIA CRÍTICA A TRAVÉS DEL CINE

Felipe Barbosa Illescas y Enrique del Álamo Núñez

AUTORES/AUTHORS:

Felipe Barbosa Illescas(*) y Enrique del Álamo Núñez(**)

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

(*) Historiador. Técnico Superior de la Fundación Provincial de Cultura

(**) Investigador y Gestor Cultural. Director de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz

TÍTULO/TITLE:

Aproximación a la memoria del cineclubismo: del Cineclub Iuventus al Cineclub Universitario, Cádiz (1963-1993). 30 años despertando la conciencia crítica a través del cine

A description of the history of the Cinema Club movement: from the Iuventus Cinema Club to the University Cinema Club, Cadiz (1963-1993). 30 years of awakening a critical conscience through cinema

CORREO-E/E-MAIL:

(*) fbillescas@gmail.com

(**) anqui@ono.com

RESUMEN/ABSTRACT:

El fenómeno cineclubista que arrancó con fuerza en las décadas de 1950 y 1960, alcanzó sus mayores cotas de participación en los años 70, coincidiendo con la transición política de la dictadura a la democracia. Los cineclubs desempeñaron una función primordial en la dinamización artística y cultural del cine, así como en la formación de espectadores en valores democráticos. El cineclub era un espacio donde la libertad de expresión triunfaba dentro de un país dominado aún por la intransigencia. Los Cineclubs Iuventus y Universitario contribuyeron de forma notable a la formación de muchos jóvenes gaditanos, fomentando su espíritu crítico a través del lenguaje cinematográfico.

The Cinema Club phenomenon took off in the decades of the 1950s and 1960s, reaching its highest levels of participation in the 70s, coinciding with the political transition from a dictatorship to democracy in Spain. The cinema clubs played a primordial role in the cultural and artistic galvanization of the cinema, as well as in training its spectators in democratic values. The cinema club was a space where freedom of expression triumphed in a country still dominated by intransigence. The Iuventus and University Cinema Clubs contributed notably to the education of many young people from Cadiz, encouraging their critical spirit through the language of the cinema.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Cineclubismo; asociacionismo cultural; cultura del tardofranquismo; transición democrática; políticas culturales; gestión cultural.

Cinema clubs; a cultural associations; late-Francoist culture; democratic transition; cultural politics; cultural management.

El cineclubismo en Cádiz

El período que transcurre entre los últimos años del franquismo y la llamada transición a la democracia fue aprovechado por diferentes colectivos, desde universidades a asociaciones de vecinos, pasando por diversos centros de enseñanza y asociaciones culturales para fomentar un determinado tipo de cine que no llegaba a través de los cauces oficiales.

Los antecedentes del cineclubismo podemos situarlos en la corta vigencia de la II República que emergió con fuerza en varias provincias de la geografía española. El golpe de estado y posterior desencadenante en guerra civil dio al traste con muchas ilusiones puestas en transformar el país. La dictadura trajo consigo represión y férreo control en los diferentes ámbitos de la vida.

El fenómeno cineclubista comenzó a experimentar una primera expansión a partir de 1950 coincidiendo con la irrupción de una nueva generación de jóvenes intelectuales progresistas y de un cambio en la estrategia cultural de la iglesia que vio en el cine un nuevo cauce por donde evangelizar a la juventud(1). Los cineclubs empiezan a abrir sus salas por Andalucía, primero en Sevilla con la aparición del Cineclub Español y luego en Granada, Cádiz y Córdoba.

El fenómeno del cineclubismo arranca en Cádiz a mediados de los años 50 del pasado siglo XX. Un año antes de celebrarse el Primer Congreso Nacional de Cineclubs en 1952, la inquietud entre algunos jóvenes gaditanos les hizo plantear abiertamente la necesidad de fundar un cineclub en la ciudad. El primero en proponerlo fue periodista Vicente Q. Montero, pseudónimo que utilizaba Fernando Quiñones, desde la reivindicativa sección «Celuloide al canto» en *La Voz del Sur*. Desde 1949 sus artículos eran una apuesta en defensa del buen cine y de la difusión de la cultura cinematográfica(2).

El 31 de mayo de 1952 publica el artículo titulado «Posible y magnífico» que viene a ser un manifiesto en favor del cineclubismo y de crear un cineclub en Cádiz. Con su fino sentido del humor hace esta comparación: «el cineclub es algo parecido al Pedro Ximénez de las bodegas, a los huevos de esturión o caviar y a los extractos de colonia francesa... Esto es el cineclub: esencia del séptimo arte, concentración gustosa y minoritaria de lo mejor que el séptimo arte es capaz de ofrecer».

Da las pautas a seguir para su fundación: «Es sencillo organizarlo. Se reúnen un grupo de buenos aficionados, se solicita el apoyo de tal o cual organismo o centro cultural y se da una sesión semanal o mensual –según el dinero con que se cuente– a base de películas para los socios, películas de las mejores, de las que hicieron historia y de las que harán...»

Y añade con el mayor entusiasmo «aquí y ahora, apuntamos la conveniencia de fundar en Cádiz un «Cine Club»... Aficionados al cine no faltan. Medios tampoco. Voluntad y amor al

arte y a Cádiz». Finaliza su artículo proclamando «este cine club gaditano es posible. Posible y magnífico».

Semanas después aparece en *Diario de Cádiz* un artículo de Francisco Padín titulado «Hacia un cine club en Cádiz» donde incide en la misma dirección(3). Menciona al periodista gaditano Rafael Sanchez Chillón dirigente de un cineclub en Madrid que apuesta por crearlo aquí. Menciona después a Fernando Quiñones y su propuesta que no ha tenido, según él, el apoyo esperado para analizar desde su óptica un tanto escéptica la finalidad que debe tener un cineclub para cumplir sus objetivos.

El primero en iniciar su andadura fue el Cine Club Mundo (1952) del mismo nombre que la popular revista de esos años. Merece destacar la presencia entre sus responsables de José Vassallo Parodi, escultor y técnico cinematográfico, Francisco Padín, crítico de la sección de cine del *Diario de Cádiz*, Manuel Accame y el escritor Carlos Martel y Viniegra. Posteriormente se incorporaron el Cine Club Universitario del SEU, vinculado a la Facultad de Medicina, cuyo primer presidente fue Jaime Pérez Llorca (1953) y el Cine Club de la Delegación Provincial de Juventudes. Precisamente el proyector Ossa de 35 milímetros, utilizado por el Cineclub Universitario del SEU, procedía según testimonio de Pérez Llorca del *Hogar del Soldado* que por iniciativa del coronel Zapico (asesinado por los golpistas en 1936) se instaló durante la II República en el Parque de Artillería(4).

La década de 1960 va a ser protagonista de una segunda etapa intensa del movimiento cineclubista que va a ser testigo del nacimiento de numerosos cineclubs por toda la geografía española. Es en este momento cuando en Cádiz abren sus puertas nuevas asociaciones cinematográficas. Este crecimiento será más extensible a otros puntos de Andalucía y el resto de España a partir de 1964. Surgen así el Cine Club Vanguardia; el Cine Club Iuventus (1963) nacido de las inquietudes culturales de la Academia Universitarias; Cine Club Atlántida (1965), el Cine Club Universitario (1971) y finalmente el Cine Club de la Alianza Francesa (1982).

Nos interesa sobre todo destacar la labor del Cineclub Iuventus y la evolución del Cineclub Universitario de Cádiz.

Cineclub Iuventus

Las primeras pruebas de sus actividades datan del curso 1963-1964. Este último año es el que figura al pie del reglamento de funcionamiento presentado en el Gobierno Civil tal y como obligaban las disposiciones del 11 de marzo de 1957. El domicilio social estaba situado en un local en la calle San Francisco número 11. Aquí estaba la sede de Acción Católica y desde donde a Serafín Gutiérrez se le hace impulsor de la iniciativa para crear un cineclub. Como bien especificaba el artículo 2º su entrada en vigor dependía de su aprobación por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Una vez subsanados los

trámites administrativos pasó a inscribirse en el Libro de Registro Especial de Asociaciones con el número 225(5).

En un primer momento el equipo gestor del Cineclub Iuventus lo integraban Serafín Gutiérrez Castro (presidente), Luis López Jiménez (vicepresidente), Juan Carlos García Viruega (tesorero) y José Manuel Marchante (secretario).

Sin embargo, las múltiples responsabilidades de la academia hicieron que Serafín pronto diese un paso atrás, pasando a ocupar la responsabilidad principal Eduardo Santander. Así se deduce del escrito enviado a la Delegación Provincial de Información y Turismo, firmado por éste en calidad de presidente, solicitando autorización para la publicación de un boletín informativo dirigido a los socios del cineclub. En esta carta fechada el 29 de diciembre de 1965 aparece también como nueva sede social de la entidad en la plaza de Topete, número 2.

El Cine Cub Iuventus nacía con una vocación clara definida en el artículo 3º de sus estatutos: «El fin de este Cine-Club es el mayor y mejor conocimiento del Cine como arte». Para la consecución del citado objetivo el artículo 4º puntualizaba «sin tener objetivo de lucro alguno se proyectarán películas en sesión privada que tengan por objeto un mejoramiento de la cultura cinematográfica, de sus estudios históricos, de su técnica o de su arte, así como perfeccionar su influencia en la formación moral de los espectadores y al estímulo del intercambio cultural cinematográfico».

Eduardo Santander tuvo desde sus inicios en el cineclub responsabilidades en el funcionamiento de la asociación. Nos cuenta que el Cineclub Iuventus fue fundado en 1963 dentro de las actividades que desarrollaba por aquellos años la sección de juventud de Acción Católica(6). La sede estaba situada en la calle San Francisco, frente al Sol Bar. Los estatutos redactados por José Ramón Pérez Díaz-Alers fueron aprobados en 1964. Editaron un boletín a través de la Librería Minerva que era también imprenta del que se publicaron sólo dos números por falta de medios económicos. El interés por el cine llevó a este grupo a publicar una revista especializada. En el curso 1963-1964 comenzó su andadura el Cineclub Iuventus, unos inicios que resultaron complicados debido fundamentalmente a problemas económicos que limitaban la solicitud de películas para su programación.

Recuerda Eduardo que la primera película proyectada fue «El techo», en 16 milímetros, dirigida por Vittorio de Sica en 1956 y distribuida por San Pablo Films (Sevilla). El proyccionista fue José Manuel Marchante, que por entonces estudiaba Magisterio y tuvo lugar en el Salón de Actos del Colegio de Médicos, situado en la calle Benjumeda número 7. El proyector de 16 mm era de la marca Philips y funcionaba con una lámpara traída desde Holanda al establecimiento que había en la calle Ancha. Esta primera sesión cinematográfica fue presentada por Serafín Gutiérrez quien también fue el encargado de dirigir después el coloquio.

Pese a las dificultades el cineclub inició su andadura recorriendo una corta pero fructífera trayectoria de extensión de la cultura cinematográfica. Subraya Eduardo el apoyo recibido por Pedro Valdecantos a las actividades organizadas desde su puesto de responsable de la Comisaría de Extensión Cultural que tenía su sede en la actual Diputación de Cádiz. Un momento clave en el devenir del cineclub fue su entrada en la Federación Nacional de Cineclubs en 1966 contribuyendo a facilitar de forma notable las posibilidades de alquiler de películas a un precio asumible gracias al acuerdo de ésta con algunas distribuidoras.

Pronto se comenzó a comprar libros para crear una biblioteca temática sobre cine actuando de proveedor la Librería Minerva que estaba en la esquina de la calle Sagasta con Hospital de Mujeres. Algunas de las obras fueron de las colecciones «Voz e imagen» (Ayma S.A. Editores), M y Landru de Ser y Tiempo (Taurus Ediciones S.A.), además de títulos sueltos como *El Cine, quinto poder*, *Arte, cine y sociedad*, etc.

La actividad del cineclub fue creciendo a lo largo de 1964. La programación cinematográfica contemplaba los ciclos dedicados al cine nacional. Buena muestra fue el ciclo dedicado al director García Berlanga que comenzó el 12 de enero a las 6 y media de la tarde en el Salón del Colegio de Médicos. Otro apartado importante lo cubrirían las proyecciones dedicadas a directores de prestigio.

El número de socios que figuraba en el reglamento presentado en 1964 era de 213 personas. El 13 de enero de 1965 el Gobierno Civil remitió una carta al presidente del cineclub certificando su inscripción en el Registro General de Asociaciones con el número 225. El documento enviado por el cineclub en octubre de 1965 a la Delegación Provincial de Información y Turismo está firmado por José Manuel Marchante que tendría a partir de estos años un protagonismo especial en la asociación y en la propagación del cine en Cádiz. Su pasión por el cine la transmitió a muchos jóvenes gaditanos en unas décadas en las que junto a Fernando Quiñones fundaría Alcances junto a Serafín Gutiérrez y Angelines Sanz.

El Cineclub Iuventus continuó con sus proyecciones en otras salas: salón de actos de la Escuela de Náutica, Colegio Mayor Beato Diego, Cine Nuevo e Instituto Columela. Diego Maura nos habla de su vinculación al Cineclub Iuventus iniciada en 1966 siendo estudiante de la Academia Universitas(7). Este centro de estudios por aquellos años organizaba diversas actividades culturales además de las tareas educativas. Al tener conocimiento de la programación de un curso de cine decidió matricularse. Esta decisión le supuso conocer a José Manuel Marchante que fue el profesor encargado de impartirlo. Colaboró siendo miembro activo del grupo del cine-club dirigido por Eduardo Santander. Recuerda especialmente el ciclo «Cineastas frente a Hollywood» dedicado a los directores y actores que se opusieron a la persecución del senador McCarthy. Otro de los ciclos que destaca fue el dedicado al cine checo y nos cuenta una anécdota al respecto. Una de las películas proyectadas se titulaba «Viva la República» y se fijó su visionado para el 1 de mayo.

Nos cuenta que las cuotas a los socios eran cobradas por un camarero que trabajaba en el Bar Andalucía. Reconoce que la labor centralizadora desempeñada por la Federación Nacional de Cineclubs fue fundamental para poder cubrir el coste de alquilar las películas a precios asequibles. Sigue guardando un grato recuerdo de su paso por el Cine-Club Iuventus, valorando que durante unos pocos pero intensos años cubrió el vacío cinematográfico existente en la ciudad siendo relevado a principios de los años setenta por el Cine-Club Universitario. El problema económico que estuvo siempre presente teniendo en cuenta que se financiaba con las reducidas cuotas que se cobraban a los socios y que apenas daban para tener los recursos necesarios para hacer frente a los gastos derivados del alquiler y proyección de las películas.

La extensa iniciativa cultural que desarrolló la Academia Universitas en esos años, no ha sido valorada todavía suficientemente. Junto a la labor docente desarrollaron una intensa actividad cultural que tenía como exponente principal la «Semana Cultural». El equipo de Universitas estaba formado entre otros por Serafín Gutiérrez y Angelines Sanz, colaborando José Manuel Marchante en la impartición de cursos de cine y en la programación del Cine-Club Iuventus desde 1964 a 1974.

La programación cultural del centro giraba en torno a las «Tertulias del Club Universitas», «Los Jueves de Universitas» y la «Semana del Club Universitas» que se desarrollaba con diversas propuestas. Además contaban con un grupo de teatro propio dirigido por Félix Lumbreras. El entusiasmo y la entrega de los organizadores, nacidos en el seno de Universitas, hacían que dentro del páramo cultural de la ciudad brillase con luz propia este pequeño oasis cultural. A todos ellos se uniría en 1968 Fernando Quiñones, que no imaginaba como él mismo manifestó las repercusiones que iba a tener su encuentro con este grupo de gaditanos. Fruto de lo cual nacería Alcances.

El 29 de diciembre de 1965 Eduardo Santander, presidente en funciones del cine club dirigió una carta al Delegado Provincial de Información y Turismo solicitándole permiso para la publicación de un boletín informativo con el propósito de tener mejor informados los socios(8). Las películas extranjeras eran proyectadas en versión original con subtítulos en español, iniciativa pionera en la ciudad y que sería continuada por Alcances y el Cine Club Universitario. Los comienzos del Cineclub Iuventus fueron muy activos como lo demuestra el gran respaldo de sus jóvenes socios a las proyecciones, pero las dificultades económicas hicieron en algunos momentos se viesan obligados a retrasar las proyecciones como sucedió en el curso 1965-1966.

Tras este percance volvieron a recuperar el ritmo con el inicio del cuarto curso cinematográfico 1966-1967. La primera película programada fue la cinta española «Los Tarantos» del director Rovira Veleta. La presencia de éste en Cádiz durante esos días y también la del bailarín-actor Antonio Gades que rodaban escenas de un nuevo film «El Amor Brujo», fue aprovechada para invitarlos a la proyección y al posterior debate que tuvo lugar después. En

la invitación enviada por Eduardo Santander al Delegado de Información y Turismo se menciona que el acto se acompañaría con una copa de vino de la tierra(9).

A destacar la tercera proyección que tuvo lugar el 29 de enero en el Cine Nuevo, correspondiendo a la película de Alain Resnais «El año pasado en Marienbad». Según informa la *Hoja del Lunes*, colaboró la Asociación de Alumnos de la Facultad de Medicina. Como solía ser habitual después de la presentación, a cargo de Eduardo Santander, y posterior visionado, se desarrolló un animado debate.

Otro de los films destacados del curso 66-67 fue «Esa clase de amor» del director John Schlesinger. Antes de su proyección, el domingo 26 de febrero en el Cine Nuevo, Eduardo Santander habló brevemente sobre el movimiento cultural británico «Angry Young Men» (Jóvenes Airados) y su conexión con el cine a través de la escuela cinematográfica «Free Cinema». La película cosechó un notable éxito como recogió la *Hoja del Lunes* del día siguiente(10).

El quinto curso, el cineclub cambió de sede al Salón de Actos de la Escuela de Peritos Industriales. La sesión inaugural tuvo lugar el 22 de octubre con la proyección de la película polaca «Beatriz» (1966) de la directora Anna Sokolowska que fue galardonada con el premio especial del jurado en el XI Festival de Valladolid. Previamente fue visionado el documental «Cuenca» de Carlos Saura cedido por la Comisaría de Extensión Cultural.

La segunda sesión cinematográfica tuvo lugar el domingo 19 de noviembre proyectándose «Cenizas y diamantes» del director polaco Andrei Wajda. La presentación corrió a cargo en esta ocasión de José Manuel Marchante quien dirigió a los presentes una breve charla sobre el film y su importancia dentro de la cinematografía polaca(11). La siguiente proyección tuvo lugar el 26 de noviembre en el Salón de Actos del Colegio Mayor a las siete y media de la tarde. El film elegido fue el western de John Ford «La diligencia» una de las películas míticas del género.

Posteriormente, merece destacarse, dentro la variada y destacada filmografía elegida, «El criminal» de Joseph Losey proyectada el 3 de diciembre de 1967. A esta le siguieron otras cintas destacando entre ellas «Ascensor para el patíbulo» (18 de febrero) del director francés Louis Malle, perteneciente a la llamada *Nouvelle Vague* y que fue presentada por Eduardo Santander, vicepresidente del cineclub quien al final moderó un acalorado debate. Posteriormente en el mes de marzo se programaron dos películas de directores norteamericanos, «Scarface» de Howard Hawks el domingo 17 de marzo y «A 23 pasos de Baker Street» de Henry Hathaway el domingo 31 de marzo, ambas a las seis y media de la tarde.

La prensa se hizo pronto eco en la primavera de 1968 de las iniciativas del Cine Club Iuventus en su afán por extender la cultura cinematográfica en Cádiz. De esta forma la *Hoja del Lunes* informaba de siguiente propuesta cineclubista(12):

«El Cine Club Iuventus comenzará hoy una nueva actividad que viene a completar la función crítica propia de todo cine club: el cine fórum.

Dada la calidad de las proyecciones que actualmente se viene dando en Cádiz, la junta directiva de este cine club ha creído conveniente organizar con cierta frecuencia coloquios sobre las películas cuya calidad merezcan una atención especial».

La primera película que abrió estos debates para los entusiastas del séptimo arte fue «Peppermint Frappé» de Carlos Saura, celebrándose el lunes 26 de marzo a las ocho de la tarde en la Biblioteca Municipal situada en la Plaza del Palillero. A este coloquio le siguió otro el 1 de abril sobre el film «Accidente» de Joseph Losey.

El curso 1968-1969 revela ya el alto nivel alcanzado en la calidad y variedad en la programación de este colectivo. El 25 de octubre, Eduardo Santander, presidente en funciones, solicitó el permiso correspondiente a la Delegación Provincial de Información y Turismo para poder comenzar a ofrecer al público gaditano las siguientes películas en el mes de noviembre: «El acusado», «La edad de las ilusiones», «El hombre no es un pájaro» e «Igon».

La llegada de 1969 dio muestra sobrada del auge alcanzado por el cineclub que se vislumbra a través del amplio calendario cinematográfico que se preparaba y que era recogido en el boletín informativo(13). Junto al I Ciclo «Europa Oriental» organizado para el mes de noviembre del año anterior y ya reseñado, abría la programación del año, el I Ciclo de Cine Latinoamericano con las siguientes películas: «Los jóvenes viejos», «Ciclón y Cumbite», «Nummar de moliço», «Bolarmino», «Tres cuentos colombianos», «Giselle» y «La busca»; continuando con el II Ciclo «Europa Oriental»: «Eroica», «Tormenta sobre México», «Katia y el cocodrilo» y «Que viva la República»; Cine Expresionista Alemán: «El gabinete del Doctor Caligari» y «El Golem»; La I Semana de Cine de Francia: «Los amantes de Montparnasso», «La belle y la bestia», «Crónica de un verano», «La belleza del diablo», «Orfeo», «Pickpockett» y «Mujeres soñadas»; finalizando con un homenaje a Jean Vigo: «L'Atalante», «Zero de conduite» y una dedicatoria personal a Claude Chabrol: «Le Beau Serge».

Durante el curso 1969-1970 el Cine Club Iuventus continuó ofreciendo a socios y aficionados entusiastas nuevas muestras de su buen hacer. Uno de los momentos culminantes lo constituyó sin duda, el ciclo «Cineastas frente a Hollywood». Desde el boletín informativo Diego Maura y Eduardo Santander se encargaron de darle la cobertura merecida en un artículo titulado «¿Por qué cineastas frente a Hollywood?»(14). Este ciclo pretendía ser una muestra del «otro cine» que la factoría estadounidense produce, un cine de aquellos directores más comprometidos con su entorno. Frente al cine «ocultador de la realidad se produce otro cine liberador que expone las injusticias y provoca en el espectador la toma de conciencia frente a la masificación existente».

La programación del cine club continuó en 1970 ofreciendo otras obras de gran interés integradas en los siguientes ciclos:

- Homenaje a Luis Buñuel (70 años a la vanguardia del cine) durante el mes de abril con los films: «Nazarín», «Ensayo de un crimen», «Los olvidados», «El hundimiento de la casa Usher» y «Un perro andaluz».
- Cine español entre el Realismo y el Subdesarrollo (Bardem-Berlanga) a lo largo del mes de mayo con las películas: «Bienvenido Mr. Marshall», «Calle Mayor», «Muerte de un ciclista» y «Los jueves milagro».
- Homenaje a Sergei Eisentein con las cintas «Tormenta sobre México» y «Alexander Nesky».

En todos estos años la dictadura franquista siguió controlando la vida de los ciudadanos y también haciendo un seguimiento de la labor de los cine clubs y de sus responsables. Uno de los informes recogía lo siguiente(15):

«CINE CLUB IUVENTUS

Junta directiva.-

Presidente: D. Ángel TABERNERO HERNÁNDEZ, Catedrático Lengua Instituto Columela. d/ Plaza Almudaina, 1.

Vicepresidente: D. Eduardo SANTANDER DÍAZ, clases particulares. d/ Moreno Mora, 17.

Secretario D. José Manuel MARCHANTE MARTÍNEZ, empleado Extensión Cultural, d/ Av. San Severiano 21.

Vicesecretario. D. Andrés GAGO PÉREZ, estudiante Medicina, d/ Sanlúcar Barrameda calle Francisco Picazo.

Tesorera Srta. María Teresa GARCÍA VIERUEGA, estudiante Preu, d/ San Francisco, 31.

Ha venido realizando las actividades propias de Cine Club hasta el mes de mayo o junio del año actual, Curso 1969/70, asistiéndose a la exhibición de las películas y algún coloquio, sin que se haya observado actividades de otro matiz. No tienen domicilio social y las películas se pasaban en el salón de actos de la Escuela Oficial de Náutica. La Asociación citada ha venido con atrasos económicos desde hace tiempo viéndose imposibilitado al iniciarse el actual curso mes de septiembre-octubre a reanudar –durante el verano no funciona– dichas actividades y teniéndose noticias de que por las causas indicadas suspendieron las mismas.

Desde hace tiempo el Presidente no se ocupa del club por lo que lo dirige el Vicepresidente.»

Pese a todo, la favorable coyuntura económica posibilitó un aumento del nivel educativo de la población y un ambiente cultural más abierto, deseoso que pronto llegasen aires de libertad. Los últimos años de la década de los 60 del Cine Club Iuventus fueron de una intensa actividad cinematográfica fruto de las inquietudes de sus responsables y de muchos jóvenes aficionados al buen cine. Fue precisamente en estas circunstancias cuando Fernando Quiñones, en 1968, organizó una semana de cine que aunque resultó fallida, sería el germen de ese gran festival de cine llamado Alcances que siempre formará parte de nuestras vidas.

El Cine Club Iuventus cedería el testigo, en los primeros años 70 del pasado siglo, al que sería desde su creación en 1971 el gran referente cineclubista de la transición gaditana: el Cine Club Universitario.

Cine Club Universitario de Cádiz

1ª Etapa 1971- 1974

El testigo dejado por el Cine Club Iuventus iba a ser recogido, a comienzos de la década de los 70, por varios universitarios residentes en la ciudad. Estos estudiantes, domiciliados la mayor parte en el Colegio Mayor Beato Diego, fueron quienes, recién comenzado el curso 1971-1972, decidieron reunirse para fundar un nuevo cine club. Este grupo de jóvenes entusiastas firmaron el 15 de noviembre de 1971 el acta de constitución del Cine Club Universitario de Cádiz y la aprobación de los estatutos(16).

En los primeros artículos de los estatutos presentados al Gobierno Civil se definían claramente sus principios:

Artículo 1º.- Este cine club se crea bajo el patrocinio de la Facultad de Medicina de Cádiz y del Colegio Universitario de Cádiz.

Artículo 2º.- Su finalidad será proyectar para los socios pertenecientes al mismo documentales cinematográficos, producciones cinematográficas, tanto mudos como sonoros y en color como en blanco y negro, de producción extranjera y nacional.

Continuando la línea ya iniciada por el Cine Club Iuventus, «cada proyección irá precedida por una charla en la que se expondrán las características técnicas de la misma; y al finalizar la proyección se iniciará un diálogo entre el presentador y los socios con el objeto de aclarar los puntos que expuso previamente a la vez que se desarrolla la educación cinematográfica de los socios».

En dicho acto quedó constituida su primera junta directiva con José María Valls como presidente; Pedro Martínez Alcázar, vicepresidente; Francisco Javier Carnero Fernández, secretario-tesorero; Miguel Mateo Fernández, Adolfo Ruiz Mondéjar y José Delgado Yanes, vocales(17).

El calendario de películas programadas estaba previsto que se ajustara a la duración normal de un curso académico, es decir, de octubre a junio. Sin embargo, y por motivos de tiempo material, este primer curso cinematográfico tuvo que comenzar algunos meses más tarde. La sesión inaugural del curso 1971-1972 tuvo lugar el sábado 12 de febrero de 1972 a las 8 de la tarde en el salón de actos de la Escuela Oficial de Náutica con la proyección de la película «Fahrenheit 451» de François Truffaut. Valiente propuesta inicial que al hilo argumental de la película venía a recordarnos que seguíamos viviendo bajo la lupa del censor demasados años. Aunque ya no se quemaban los libros como en tiempos de la Inquisición, sí estaban prohibidos aquellos que eran considerados peligrosos para el régimen. El Cine Club Universitario echaba a andar en esta primera etapa que llegaría hasta el curso 1973-1974,

poniendo las bases de una larga e inolvidable trayectoria posterior que finalizaría a principios de la década de 1990. Una semana después, el domingo 20 le tocó el turno al cine italiano con «Giulietta de los espíritus» de Federico Fellini.

Las siguientes sesiones sufrieron un parón de dos semanas que motivó su aplazamiento. Una vez solucionados los problemas la programación del mes de marzo abrió el domingo 12 de marzo con la película «Edipo Rey» de Pier Paolo Pasolini, continuando siete días después con el film yugoslavo «Rondo» de Zvonimira Berkovića.

El mes de abril ofreció a los socios las siguientes películas: «Kanal» del polaco Andrei Wajda, «Los comulgantes» del director sueco Ingmar Bergman, «Repulsión» de Roman Polanski y por último, «Dios y el diablo en la tierra del sol» del brasileño Glauber Rocha.

El tramo final del curso 71-72 siguió dedicando especial atención al cine europeo. A lo largo de mayo fueron proyectadas «Zazie en el metro» de Louis Malle; «El sirviente» de Joseph Losey; «Prima della rivoluzione» de Bernardo Bertolucci, tuvo que aplazarse porque sufrió un aviso de suspensión y, «Mi noche con Maud» de Eric Rohmer. La programación finalizó el sábado 3 de junio con el film previsto en mayo y que no pudo visionarse.

El curso 1972-1973 iba a poner especial atención en ofrecer una variada panorámica de cine internacional dedicando especialmente buena parte de su programación al cine continental. Entre los films seleccionados destacamos algunos de los más significativos entre los que se encuentra la primera película española proyectada que fue «Juguetes rotos» de Manuel Summers, el 19 de noviembre de 1972. Le siguió siete días después otra cinta de la misma nacionalidad, «Nocturno 29» del catalán Pere Portabella.

El cine español comenzaba a tener un lugar destacado en el calendario del mes de diciembre. El primer domingo pudo verse «La madriguera» de Carlos Saura, siguiéndole el siguiente fin de semana «Acteon» de J. Grau. La dinámica seguida tenía siempre que salvar los trámites necesarios para poder llegar a la ansiada pantalla. La solicitud presentada por José María Valls para la película «Freud» fue aprobada por Salvador Ruiz en nombre de la Delegación Provincial de Información y Turismo y pudo ser proyectada el 17 de diciembre en el salón de actos de la Escuela Oficial de Náutica.

La primera película programada en 1973 fue «Morte in Venezia» de Luchino Visconti siendo el lugar elegido en esta ocasión el Cine Gaditano. Este film había recibido el premio a la mejor película de 1972 por la crítica española, lo que fue oportunamente aprovechado por los dirigentes del cine club para traerla a Cádiz e incluirla entre las seleccionadas. Constituyó un gran acontecimiento cinematográfico para los amantes del buen cine. El mes de enero lo completaron las cintas «La soledad del corredor de fondo» de Tony Richardson y, el domingo siguiente, «Comida en la hierba» de Jean Renoir.

Febrero abrió con el film musical dedicado a Los Beatles, «Yellow Submarine» de George Dunning. Una semana después, el equipo responsable del cineclub programó el primer ciclo de películas de su historia al que seguirían otros muchos posteriormente. El elegido para inaugurarlos fue Ingmar Bergman, director sueco de gran prestigio del que pudieron visionarse: «El séptimo sello», «El manantial de la doncella» y «Fresas salvajes».

La programación continuó en los meses siguientes con normalidad, iniciando el mes de marzo «La commare secca» de Bernardo Bertolucci. Luego vinieron «Senso» de Luchino Visconti, a la misma hora y en el mismo escenario que las anteriores, es decir, a las 11 y media de la mañana en el salón de actos de la Escuela Oficial de Náutica. Siete días después la seleccionada fue en esta ocasión «To be or no to be» de Ernest Lubitch. Para finalizar, una semana después volvió el cine español con Carlos Saura y «Los golfos».

Durante las mañanas dominicales de abril las películas programadas fueron: «El fotógrafo del pánico» de Michael Powell; «Doctor Jekyll y Mr. Hyde» de Roy Wer; «Landrú» de Claude Chabrol; y, sobre todo, la esperada adaptación cinematográfica de la novela de Arthur C. Clarke «2001: Una Odisea del espacio» de Stanley Kubrick proyectada el domingo 8 en el Cine Gaditano.

La parte final del curso 72-73 resultó especialmente interesante para los seguidores del cine francés. El director elegido fue esta vez Jean Luc Godard y sus films «Banda aparte», «Los carabineros» y «Le petit soldat». Completaron la programación de mayo y junio «El tigre dormido» de Joseph Losey y «La Cina e vicina» de M. Bellochio con lo que se dio por finalizada la temporada.

Un informe interno del cine club recogía cual iba a ser la finalidad perseguida además de los objetivos que pretendían conseguir. Para alcanzarlos definían la metodología a seguir(18):

Nos presentamos como una entidad autónoma que acoge en su seno a un grupo de gente interesada y sensibilizada ante el cine

Nosotros queremos plantear una pequeña alternativa y rechazamos al cine-espectáculo mercantilista, rechazamos al cine como gran industria de mercado, que desprovee al auténtico «medio» del verdadero valor que puede conllevar.

El informe realizado trazaba el camino a seguir y las dificultades que habían encontrado al finalizar los primeros meses de andadura:

Se procurará la máxima intervención de los espectadores (coloquios, intervenciones, preguntas-respuestas, etc.) como inmejorable instrumento de enriquecimiento mutuo. Se harían sondeos de opinión para las posteriores programaciones.

La propuesta era abrir el cine club a los barrios de la ciudad:

Nuestra idea era fundamentalmente acercar el cine-club al barrio, ya que el barrio no iba al cine-club, porque nuestro trabajo se veía desprovisto de esa gente de base obrera y trabajadora tan necesitada de todo.

Para lograr este objetivo diseñaron una metodología:

La estrategia que teníamos planteada era conectar con los clubs de barrios, asociaciones de vecinos, peñas y centros parroquiales, donde se formaría una avanzadilla del cine-club.

Un aspecto importante lo constituye la propuesta de introducir el cine en la escuela con carácter pedagógico:

Este trabajo habría que empezarlo ya en la escuela, hablándole al niño del cine como de un arte más, y tan importante como otro. El niño debería tener en horas lectivas una sesión de cine (una semanal), en la que anteriormente se motivase al niño y, posteriormente en clase se hiciesen actividades complementarias a la proyección.

El 2 de julio de 1973 el Negociado de Espectáculos de la Delegación Provincial de Información y Turismo envió una carta a los responsables del cine club dándole cuenta de la orden recibida de la Subdirección General de Cinematografía. El escrito firmado por R. Burgos decía:

1º Cuando las películas se vayan a proyectar exclusivamente ante públicos minoritarios, se aplicarán las normas sobre Censura Cinematográfica, con mayor amplitud. Norma que es de evidente aplicación a los Cine Clubs.

2º Se extremará la vigilancia, para que no sea admitido público no asociado, que no figuren como socios sujetos al pago de una cuota, para que efectivamente sean proyectadas para públicos minoritarios.

Como puede verse, los últimos coletazos del franquismo intentaban seguir restringiendo el acceso del público aficionado al cine a las proyecciones cineclubistas.

Tras las vacaciones de verano, volvieron los socios al salón de actos de la Escuela de Náutica para iniciar el curso 1973-1974. La consolidación del Cine Club Universitario era un hecho, siendo ya un referente desde su creación en 1971 cuando tomó el testigo dejado por el Cine Club Iuventus.

Hasta el domingo 4 de noviembre no se pudo proyectar la primera cinta, «Diario de una esquizofrénica» del director italiano Nelo Risi. Destacada entre las demás, sin duda fue la película «Hiroshima mon amour» del francés Alain Resnais, visionada el domingo 18 de noviembre. El listón estaba puesto muy alto pero los otros dos films del mismo mes, «La rodilla

de clara» de Eric Rohmer y «Antonio Das Mortes» del brasileño Glauber Rocha, no defraudaron al público entusiasta.

El mes de diciembre fue elegido para hacer un homenaje retrospectivo al cine ruso, programándose el Ciclo dedicado a Sergei M. Eisenstein. Las películas seleccionadas para las matinales de los domingos previos a las vacaciones navideñas fueron: «Iván el Terrible», «La conjura de los Boyardos» y «Alexander Nevski». Fue el broche final a un gran año para los jóvenes cinéfilos gaditanos.

La llegada del nuevo año de 1974 significó continuar la línea marcada anteriormente, trayendo a la pantalla cintas de alta calidad cinematográfica con un abanico amplio de directores representativos de lo mejor del cine internacional que no podían disfrutarse en las salas comerciales. La primera cinta elegida para el domingo 20 de enero fue «La estrategia de la araña» de Bernardo Bertolucci a la que siguió una semana después «Diario de una esquizofrénica» de Nelo Risi.

Una selección de tres películas de M. A. Antonioni configuró el ciclo dedicado al director italiano para el mes de febrero. Las elegidas que tuvieron la aprobación pertinente de las autoridades fueron «El grito», «La noche» y «Desierto rojo». El primer documental proyectado en la programación no llegó hasta el último domingo de febrero y estuvo dedicado al festival de música pop celebrado en México titulado «Monterrey Pop».

El neorrealismo italiano y uno de sus emblemas abrieron el mes de marzo, «Roma, ciudad abierta» de Roberto Rossellini. Esta obra cumbre despertó una gran expectación entre los socios y simpatizantes del cine club. Los otros films elegidos confirmaban la certera elección de la programación: «El cuchillo en el agua» de Roman Polanski, «La vergüenza» de Ingmar Bergman, «El extraño viaje» de Fernando Fernán Gómez y «La salamandra» de Alain Tanner.

El último trimestre puso fin a un curso completo ofreciendo una muestra selecta de lo mejor del cine nacional e internacional. Abrió «Ciudadano Kane» de Orson Welles, continuando con «El discreto encanto de la burguesía» de Luis Buñuel, proyectada en el Cine Gaditano. Entre las películas destacadas de este tramo final podemos citar la cinta francesa «La cabeza contra la pared» de George Franju.

La colaboración entre el Cine Club Universitario y el Festival de Cine Alcances comenzó a fraguarse desde sus inicios en 1971, aunque será a partir de 1974 mucho más intensa y fructífera. El sábado 13 de julio, día elegido ese año del Cine Club Universitario, se dedicó a homenajear al director danés Carl Theodor Dreyer proyectándose su última película «Gertrud»(19).

2.^a Etapa 1974-1977

Lorenzo Cano nos cuenta que «la afición por el cineclubismo comenzó cuando era estudiante en el Instituto Columela(20). Juan Núñez, profesor de filosofía, era un docente atípico dentro del claustro de aquellos años. Concebía las clases de una manera abierta introduciendo la proyección de una película por semana con una aproximación previa y un coloquio una vez visionada. Recuerda también a Ramón Martín Blesa, catedrático de química represaliado por el franquismo.»

Recuerda que conoció a «José Manuel Marchante, que en aquella época trabajaba en la librería Minerva, a través de una de las tertulias literarias que allí se organizaban, iniciándose una amistad vinculada a la pasión cinematográfica. Junto a Federico Devís, Francisco J. Atero Burgos y Francisco García Bernal crearon el Aula de Cine del Instituto». Proyectaban las tardes de los viernes e incluso Marchante dictó algunas conferencias.

Eran también los años de efervescencia del Colegio Mayor Chaminade «donde conocí a Javier Ansó e Ignacio Jardón», que le propusieron llevar el Aula de Cine al Colegio Mayor Chaminade que era uno de los focos de inquietudes culturales y políticas de ese momento.

Seguidores y socios del cine-club este grupo se incorporará en labores directivas a partir de la asamblea general de socios celebrada el ocho de junio de 1974. El núcleo organizador de esta nueva etapa estaba formado por Lorenzo Cano (presidente), Federico Devís (secretario) y Francisco J. Atero Burgos y Pedro Roldan (vocales). Habían tomado el relevo de los últimos responsables: Felipe de la Cruz y los hermanos Antonio y Hernán Cortés entre otros.

El Cine Club Universitario iba a canalizar durante varias décadas las inquietudes de una parte de la juventud gaditana contribuyendo a ampliar su cultura cinematográfica pero, sobre todo, a irradiar espíritu crítico para los momentos que se vivían y para afrontar más preparados los nuevos tiempos que se avecinaban.

Según Lorenzo Cano, la colaboración en el nuevo equipo de José Manuel Marchante hizo posible el acercamiento a Fernando Quiñones y el comienzo de la participación con el nascente festival de cine Alcances. Este buen entendiendo desde el principio iba a cristalizar en la propuesta, desde la organización del festival, de participar de lleno mediante la programación de la Semana de Cine Iberoamericano que tendría lugar en el Cine Nuevo.

A pesar de las dificultades en este período de transición política de la dictadura a la democracia Lorenzo Cano no quiere que se olvide que hubo personas desde sus responsabilidades políticas en el régimen, mostraron cierta tolerancia ayudando a sortear las múltiples dificultades que iban surgiendo para que el cine club pudiese continuar con su labor y funcionase con cierta normalidad. Cita el caso de Pedro Valdecantos que desde su puesto en la Comisaría de Extensión Cultural contribuyó a solucionar los problemas que obstaculizaban el

normal desarrollo del trabajo del cine club. Tampoco quiere olvidarse de los hermanos Paco y Ramón Rodríguez de la Pascua, colaboradores incondicionales en tareas de logística.

En esta difícil coyuntura de conquista de la democracia y las libertades, el Cine Club Universitario fue centro de atención por parte de diversos colectivos para intentar querer utilizarlo como plataforma reivindicativa. La oportunidad que brindaba el cine club, convocando semanalmente a una nutrida selección de jóvenes, universitarios en su mayor parte, con inquietudes culturales y espíritu inconformista no podía ser desaprovechada en estos momentos convulsos de movilización social.

Recuerda la anécdota durante el Ciclo dedicado a al director italiano Antonioni cuyo cartel les fue obligado a retirarlo porque decían que había una bandera republicana en el mismo. El cine club recibía una ayuda del Colegio Mayor Beato Diego que durante varios años apoyó al cineclub, por ello, era habitual que allí se vendieran las entradas para las proyecciones y se colocaran los carteles correspondientes.

Pero Lorenzo Cano tampoco olvida que fueron años muy complicados en lo personal: «La policía te solía llamar para que te presentaras a la mañana antes de la proyección de algunas películas». Significó una presión continua que producía cierto desasosiego a nivel familiar. Las trabas administrativas eran continuas no importando que las películas tuviesen todos los permisos en regla para su proyección. Había que volver a solicitar a las autoridades políticas nuevos permisos para su pase. Ello conllevaba nuevas tasas que había que pagar otra vez, lo que encarecía aún más el presupuesto.

La nueva etapa que se abría en el curso 1974-1975 comenzaría en octubre introduciendo algunas novedades en el contenido de la programación. La organización decide incluir por primera vez cortometrajes antes de las películas con el objetivo de contribuir a valorarlos y por ello nada mejor que fomentar su difusión(21). En la circular informativa del inicio del curso se hacía hincapié en esta idea:

«... el corto es tan válido como el largo y sin embargo, aquel no tiene la difusión que debiera, ni se le da, quizás por ello, la importancia que en realidad tiene. La película de cortometraje, incluso en los festivales, suele ir casi siempre de relleno. Creemos que ello es un error y esa es la causa de esta novedad. Intentaremos dar su verdadero valor al cortometraje, y no sólo al de ficción, sino también al documental, género un poco olvidado y subestimado».

El 16 de octubre de 1974, Federico Devís secretario del cineclub envió un escrito a Salvador Ruiz de la Fuente, Delegado de Información y Turismo, solicitándole autorización para proyectar la primera película de este curso. La sesión inaugural tuvo lugar en el salón de actos del desaparecido Colegio Valcárcel el domingo 20 de octubre a las 11 y media de la mañana. Primero fue proyectado el cortometraje «Taris» de Jean Vigo y a continuación la película «Lola Montes» de Max Ophuls. Siete días después, teniendo como escenario el salón de actos de

la Escuela de Náutica, las cintas seleccionadas fueron el corto «Cercles» de R. Bofill y el film «Fata Morgana» de Vicente Aranda.

El mes de noviembre deparó varias cintas de gran interés iniciada con «Abismos de pasión», versión cinematográfica de Luis Buñuel a la novela *Cumbres Borrascosas*, a la que siguieron «Cero en conducta» de Jean Vigo y «Family life» del director inglés Ken Loach. La organización del cineclub preparó para el último domingo del mes de noviembre y diciembre un nuevo ciclo dedicado en esta ocasión al cine suizo. Las películas presentadas fueron: «Les arpenteurs» de Claude Soutter, «Carlos, vivo o muerto» de Alan Tanner y «La invitación» de Claude Gousetta. Previamente tuvieron su espacio varios cortos siguiendo la línea de apoyo y difusión a este metraje. La última jornada de noviembre se cerró con el cortometraje «El Libro del Buen Amor» y la película francesa «L'Atalante» de Jean Vigo.

Los permisos concedidos al cineclub para las proyecciones y poder cumplir con el calendario previsto eran bajo ciertas condiciones:

«Autorizo las proyección de los mismos con la calificación de únicamente para mayores de dieciocho años exclusivamente para los socios del Cineclub, debiendo ser presentado en esta Delegación, la licencia de exhibición de la película... antes de las 24 horas siguientes a la proyección de las películas».

1975 iba a ser un año de sombras y luces. Trabajadores y estudiantes reivindicando reformas urgentes en las condiciones de vida. Los estudiantes de Filosofía y Letras, Magisterio y Medicina comenzaron el segundo trimestre con paros por motivos académicos y políticos. La lucha por la libertad de expresión se abrió paso empujando ya en varios ámbitos(22).

El último año de la dictadura iba a comenzar para los cineclubistas el domingo 19 de enero en el salón de actos de la Escuela de Náutica, asistiendo al visionado de «Zazie en el metro» del cineasta galo Louis Malle. Sin embargo, la proyección fue anulada por cambio de película a última hora. Una semana después los socios pudieron asistir a ver la cinta brasileña «Dulces cazadores» de Ruy Guerra.

Al iniciarse febrero Francisco Javier Atero, vocal del Cineclub, fue el encargado de solicitar las autorizaciones obligadas para los films programados ese mes: «Question Mark», «Vivan los novios» de García Berlanaga, «Paseo por el amor y la muerte» de John Huston y «Zazie dans le metro» de Louis Malle, prevista para enero pero tuvo que ser pospuesta.

El primer trimestre llegó a su fin con las proyecciones «Pasión» del sueco Ingmar Bergman, el domingo 2 de marzo y de la cinta «Targets» de Peter Bogdanovich, una semana más tarde.

Lorenzo Cano, Federico Devís y Francisco J. Atero se encargaron sucesivamente de enviar las solicitudes para las proyecciones del mes de abril en la Escuela de Náutica, siempre a la

hora elegida de las 11 y media de la mañana del domingo. Abrió «Ikiru» del japonés Akira Kurosawwa y la siguieron «El signo del león» de Eric Rohmer y «La sangre del cóndor» de Jorge Sarrinés. La cinta encargada de finalizar la programación de abril era «À bout du soufflé» de J. L. Godard, para la que se solicitó el permiso pero un retraso impidió su proyección el domingo 27. En su lugar fue visionada «Al final de la escapada» del mismo director, posponiéndose el film inicialmente previsto al jueves 1 de mayo.

Este año el final de curso cinematográfico empezaría en un mayo intenso en acontecimientos. Las autoridades dieron el visto bueno y pudieron verse en la pantalla del salón de actos de la Escuela de Náutica «Trenes rigurosamente vigilados» de J. Menzel, «Orden» de C. T. Dreyer, la película checa «El coraje cotidiano» y la húngara «Silencio y clamor». Antes de las vacaciones de verano se proyectó «El submarino amarillo» el domingo 15 de junio despidiendo a todos los socios hasta el curso siguiente.

Mientras tanto en la Peña El Mellizo se presentaba el libro «Las mil y una historias de Pericón», obra de José Luis Ortiz Nuevo, recopilación biográfica del cantaor gaditano Juan Martínez Vilches. Esta obra iba a suponer la recuperación de buena parte de las señas de identidad colectiva de esta trimilenaria ciudad.

El verano de 1975 significó para el Cine Club Universitario imbricarse con mayor fuerza en Alcances, que pasó a englobarse dentro de la denominación Julio Cultural Gaditano. De las tres semanas de cine el Cine Club Universitario se encargaría de programar la segunda que recibió la denominación de Semana Iberoamericana. Sería la única a concurso y los ganadores recibirían el trofeo Caracola-Alcances(23).

Los trámites burocráticos y la censura seguían poniendo obstáculos al normal desarrollo del calendario organizado. Dentro de la primera Semana Iberoamericana de cine de Alcances celebrada en el Cine Nuevo entre los días 14 y 20 de julio, estaba incluida la película «Furtivos» de José Luis Borau. El 2 de julio la Delegación de Información y Turismo envió respuesta a la solicitud enviada el 7 de junio por Lorenzo Cano en nombre del cineclub, autorizando las proyecciones previstas, pero «haciéndole constar que la película *Furtivos*, programada para el día 22, está aún en trámite de la Junta de Apreciación».

Esta apuesta por el cine sudamericano las explicaban de esta forma los organizadores(24):

«... en pocas ciudades es tan oportuna la celebración de una Semana de Cine Iberoamericano como la que ayer se abrió este Cádiz tan ligado en historia, cultura y convivencia a los países de nuestra lengua en el ya no tan Nuevo Mundo. El cine sudamericano (tan tenido siempre en cuenta por Alcances como por la atención de don Antolín de Santiago en su Seminci de Valladolid) aparece interesantemente representado en esta segunda semana cinematográfica de «Alcances 75», a la que presenta el Cine Club Universitario de Cádiz, cuya labor y prestigio –menos atendidos y difundidos de lo que deberían estarlo– gozan de amplio crédito entre los cinéfilos...»

Este interés por el cine sudamericano fue un hecho pionero en España adelantándose a otros festivales, incluidos en Festival de Cine Iberoamericano de Huelva que no comenzaría hasta diciembre de 1975. Francisco Javier Atero, Federico Devís, Lorenzo Cano y Pedro Roldán del Cine Club Universitario fueron los encargados de las presentaciones de los filmes, confeccionar las reseñas críticas de la Semana Iberoamericana y de la Antología siguiente. Las proyecciones de películas eran acompañadas con el visionado previo de cortometrajes continuando de esta forma a la valoración y difusión de este formato. Este complemento estuvo formado por los denominados «Cortos españoles de X films» y «Cine Mundial de Animación» (Hungría, Checoslovaquia, Francia, Canadá e Italia) con un total de quince cortometrajes.

La implantación de la Semana Iberoamericana intentaba ser un llamamiento de concienciación y apoyo a todos aquellos países que como el nuestro sufrían los abusos de dictaduras militares.

«Pueblo chico» será la película boliviana que abra la semana, del director Jorge Sanjinés, triunfador de la Caracola en 1973 con «Sangre de cóndor». Alcances traerá este año a Cádiz un Ciclo de Cine Social Brasileño, proyectándose «La gran ciudad» de Carlos Diegues y «Vidas secas» de Nelson Pereira. El miércoles 16, el turno fue para el film mejicano «Mecánica nacional» del director Luis Alcoriza, discípulo de Buñuel. El Instituto cubano de arte (ICAIC) aportó una de las cintas destacadas de la Semana Iberoamericana, «Memorias del subdesarrollo» de Tomás Gutiérrez causando el viernes una grata impresión a los espectadores que acudieron.

El sábado 19 de julio tuvo lugar la clausura de la Semana Iberoamericana. Tras dos cortos, se proyecta «Espejismo» del peruano Robles Godoy que ya consiguió la Caracola en 1974 con «La muralla verde». El veredicto del jurado le otorgó de nuevo el máximo galardón. «Memorias del Subdesarrollo» se llevó el segundo premio y «Mecánica nacional» consiguió el tercer puesto.

«El fantasma de la libertad», que se proyectó como homenaje a la figura de Buñuel, pareció un anuncio premonitorio de la desaparición del dictador.

Meses antes de iniciarse el curso 1975-1976, la Dirección General de Cinematografía enviaba una carta al cineclub recordándole la obligación de entregar un adelanto de las actividades previstas, así como una memoria al finalizar la labor desarrollada. Al principio de cada curso se celebraba una asamblea general de socios y cada quince días se convocaba la preceptiva reunión del equipo directivo preparatoria del nuevo curso.

El curso 1975-1976 comenzó bajo la tensión que se vivía ante el cercano final del dictador. La película encargada de abrir la programación fue «La vallée» dirigida por Barbet Schroeder de nacionalidad francesa, el día 26 a las 11 y media de la mañana en la Escuela de Náutica.

Durante el mes de noviembre el calendario previsto que fue aprobado permitió disfrutar de los film «Antes de la revolución», «El hombre no es un pájaro», «Muriel» y «La caza» de Carlos Saura. Como anécdota hay que decir que esta última cinta, proyectada tres días después de la muerte de Franco, se desarrollaba en un coto que fue escenario de una batalla durante la guerra civil.

En Cádiz, el día que murió Franco, proyectaban «French Conection 2» en el cine Avenida. En el Imperial, la controvertida ópera-rock «Jesucristo Superstar», que había pasado un calvario con la censura, y en el cine Gaditano, una de Lola Gaos y Ovidi Montllor, titulada «Furtivos», el filme de José Luis Borau que el día anterior había merecido el Hugo de Bronce en el Festival Internacional de Cine de Chicago(25).

Tras la muerte de Franco, Antolín de Santiago, aquel gobernador enamorado del cine, convocó a las autoridades en su despacho dándoles un mensaje de calma y alerta. No hubo redadas de presuntos subversivos, ni indicios de revueltas, aunque hubo inquietud entre los estudiantes del Colegio Universitario Gaditano, en la Facultad de Medicina o en la de Derecho de Jerez.

El 4 de diciembre, los alumnos del Colegio Universitario celebrarían una mesa redonda en la que reclamaron mejores medios, la creación de un comedor universitario, de la Facultad de Letras y otros objetivos puntuales, pero también se manifestaron a favor de una gestión democrática de la Universidad como única vía para la solución de estos y de otros problemas. No quedó ahí, sino que, acto seguido, apostaron por las libertades democráticas, es decir, libertad de expresión, reunión y asociación, y reclamaron una amnistía para todos los presos políticos.

Este histórico año llegó a su fin con las dos últimas películas del mes de diciembre. El domingo 7, la cinta elegida fue «El ejército de las sombras» de J. P. Melville, y una semana después «La repentina riqueza de los pobres de Kombach» del alemán Volker Schlöndorff.

Mientras tanto, el sucesor elegido por el dictador ofrecía más dudas que certezas para un país ilusionado y expectante ante el futuro que se avecinaba, el Cine Club Universitario había programado días después «To be or not to be», de Ernest Lubitsch. Podía pensarse que más que casualidad se había hecho a posta su selección.

Después de casi cuatro décadas, 1976 nacía liberado pero con mucho camino por andar. Algunas tradiciones muy arraigadas llevaban demasiados años esperando recuperar el tiempo perdido.

Federico Devís, secretario del cineclub, tramitó la documentación requerida para que la programación del nuevo año pudiera cumplirse. A la primera proyección el domingo 18,

«Despertar en el infierno» le siguieron «Rocky road to Dublín» y una cinta de los hermanos Taviani, los siguientes domingos.

Las autoridades dieron su visto bueno para que las sesiones en febrero comenzaran el día 1 con «Hay que quemar a un hombre». Con siete días de intervalo se pudieron visionar «Jules and Jim» de Godard, «La paloma», «Montparnasse 19» de Jacques Becker, cerrando este intenso mes la cinta española «Un invierno en Mallorca».

Un grupo de comparistas recorrió las calles de Cádiz, el 29 de febrero de 1976, reclamando que el Carnaval volviera a sus fechas originales y dejara de mal llamarse «Fiestas Típicas». Cádiz entero fue un clamor. Pero habría que esperar hasta septiembre a que el Ayuntamiento creara una comisión para estudiar el retorno del Carnaval, otro de los múltiples exiliados de un país que ansiaba recobrar las libertades y la civilización.

Durante marzo y abril la actividad cineclubista siguió con normalidad aunque era difícil sustraerse al ambiente general que se vivía de reivindicaciones autonomistas, sociales y económicas. Destacamos entre las películas proyectadas «La caza» de Carlos Saura.

El mes de mayo trajo la novedad del cambio de día de proyección que pasó a ser el sábado a las 7 u 8 de la tarde. El curso fue llegando poco a poco a su final mereciendo citar por su especial interés el film de Jacques Tati «Tráfico» y el homenaje a Luchino Visconti con motivo del cual se programó la película «Rocco y sus hermanos».

Como era preceptivo al finalizar el curso 75-76 los responsables del cineclub elaboraron la memoria correspondiente donde se recogía la labor realizada(26).

El Cine Club Universitario de Cádiz, a lo largo del curso 75-76, ha querido plantearse el hecho cinematográfico desde tres puntos de vista; estos puntos pueden concretarse en las siguientes propuestas de trabajo que se hicieron a principio de curso:

- Estudiar y reflexionar sobre el propio lenguaje del cine y sus posibilidades.
- Reflexionar sobre el importante papel que el cine desempeña como medio de comunicación y vehículo de ideas en la sociedad actual.
- Plantear el film no sólo como espectáculo, sino como medio válido de conocimiento de la realidad.

La base del trabajo desarrollado estaba compuesta por las 26 películas programadas. Con motivo del homenaje a Luchino Visconti junto a la proyección de «Rocco y sus hermanos» se editó un cuadernillo sobre la personalidad y la obra del genial director italiano. También se dedicó una sesión al cortometraje español, con la proyección de los cortos: «Tarde de mesón», «Algo de amor», «Homenaje a Tarzán» y «Qué se puede hacer con una chica»

Las sesiones de proyección iban precedidas por una presentación del film. También se entregaba a cada socio una hojilla con la ficha técnica de la película y alguna crítica. Reconocían que en algunas ocasiones las dificultades de horario (de 12,00 a 14,00 horas) habían impedido algunas veces la celebración de coloquios. El cineclub también colaboraba a lo largo del año con colegios mayores, agrupaciones culturales, etc. desarrollando en ellos actividades paralelas.

Reconocían que las dificultades económicas derivadas de que el cineclub se sustentaba sólo de las cuotas de los socios habían impedido la realización de otros proyectos o la continuación de actividades celebradas en cursos anteriores. Como podían mencionarse la celebración de una mesa redonda sobre el cine español con la asistencia de actores, realizadores, críticos; la publicación de una revista de carácter interno para los socios; conferencias, etc.

Finalmente, agradecían la colaboración desinteresada que a lo largo del curso habían tenido la Escuela Oficial de Náutica, el Colegio Mayor Chaminade y el Colegio Mayor Beato Diego.

La llegada de la época estival trajo una nueva edición de Alcances, continuando la colaboración del Cine Club Universitario en la organización de la Semana Iberoamericana. Este año se produjeron dos novedades importantes, el cambio de sede del Cine Nuevo al Gran Teatro Falla y un descuento considerable en los precios de las entradas que animaba aún más a acudir a esta cita obligada del verano. Esta edición estuvo compuesta por nueve títulos de Cuba, Chile, Brasil, Méjico, Argentina, Colombia y Perú. La inauguración de la Semana le correspondió a la película cubana «Lucía», ganadora en 1971 de la Caracola siendo repuesta a petición del público. El film de Humberto Solás despertó tanta expectación que se volvió a llenar el aforo del teatro. El programa de cortos lo formaron el ciclo nacional «España, cuestionada», con ocho títulos y otros seis de Portugal, Canadá, Alemania, Perú y Francia(27).

El lunes se abrió el concurso con la película «Reed, México insurgente» de Paul Lecluc, representando al nuevo cine mejicano. Al día siguiente le correspondió la pantalla a «El hombre desnudo» del brasileño Roberto Santos.

El género documental tuvo su espacio el miércoles y representando a Colombia se proyectó «Camilo, el cura guerrillero» de Francisco Nordem, realizado en 1974. Al día siguiente volvió el largometraje con la cinta chilena «El chacal de Nahueltoro» de Miguel Littín, producción de gran calidad aunque con altas dosis de violencia.

El viernes 16 el protagonista va a ser el cortometraje, primero el peruano basado en dos relatos de Julio Cortázar, «Intimidad de los parques» del argentino Manuel Antin. Le siguió un Especial Cortometrajes compuesto en primer lugar, por «Ayacucho» de Alfonso Maldonado, seguido de dos visiones críticas del mundo de los toros.

La Semana fue llegando a su fin en un ambiente de tensión ciudadana por la situación política. Durante la proyección de un documental en el patio del Colegio Mayor Chaminade, tenía lugar un acto pro-amnistía que acabó con incidentes y detenidos por la policía. La película cubana «El hombre de Maisinicú» de Manuel Pérez y «Los siete locos» de Torre Nilsson pusieron broche final a un accidentado festival. Tras la última proyección se dio a conocer el resultado de las votaciones, siendo precisamente «Los siete locos» la triunfadora con la Caracola Alcances 76, tras ella se situó «El chacal de Nahualtoro».

El 17 de julio, un día antes de cumplirse 40 años del golpe militar que dio lugar a la guerra civil, el Colegio San Felipe Neri de Cádiz vivirá un multitudinario acto pro-amnistía, que fue suspendido por la autoridad gubernativa. Unas 1.500 personas, llegadas de toda la provincia, corearon los gritos de libertad y amnistía, mientras los oradores se iban turnando en una tribuna, desde la que se oyó el mensaje enviado desde Roma por Rafael Alberti, cuyo nombre fue coreado por la multitud(28). Pancartas y banderas rojas colgaban por todas partes y, aunque todo transcurrió con normalidad, la policía practicó numerosas detenciones, entre ellas, las del marianista Javier Ansó, subdirector de la residencia Chaminade y la de Juan José Gelos, presidente del Centro de Cultura Popular Andaluza.

Ajoblanco se presentó en el Colegio Universitario Gaditano pocos días después de que Carlos García Valdés, del consejo de redacción de *Cuadernos para el diálogo* pronunciara en el Colegio Mayor Chaminade una charla contra la pena de muerte.

El Centro de Cultura Popular Andaluza tuvo una intensa pero breve existencia. Apenas duró unos meses, desde su creación a comienzos del 76 –aunque su legalización fuera posterior– y su desaparición al año siguiente. Las actividades del Centro Popular de Cultura Andaluza se extendieron a otros lugares de la provincia y, a finales de julio, lograba celebrar un homenaje a García Lorca por el 40 aniversario de su muerte en el Colegio Nacional Nuestra Señora de la Paz, justo cuando las imprentas reproducían ya las versiones de Vila San Juan y de Ian Gibson sobre el asesinato del poeta.

Una de las primeras acciones del Centro de Cultura Popular Andaluza fue, precisamente, la de reclamar a la Diputación y al Ayuntamiento de Cádiz que ondeara sobre sus fachadas la bandera de Andalucía. En este mes de octubre el Centro de Cultura Popular Andaluza organiza una mesa redonda sobre el retorno de los carnavales a febrero, incluyendo una masiva recogida de firmas que se envían directamente al alcalde. Durante el otoño, se dan los primeros pasos para la creación de la asociación de autores carnavalescos y la peña La Estrella sirve como escenario para numerosos contactos relativos a las demandas que exigen los protagonistas de esta fiesta. Carlos Cano y Manuel Gerena, en agosto de 1976, actuaban ante 3.000 personas en El Puerto de Santa María.

A comienzos del curso 1976-1977, el 21 de septiembre, los universitarios deciden negociar con el Rectorado el importe de las tasas académicas, que consideran demasiado elevadas.

El gobernador civil, sin embargo, les niega el derecho a manifestarse por esa misma reclamación.

La Dirección General de Cinematografía en carta enviada el 6 octubre de 1976 reconocía la labor del Cineclub Universitario comunicándole la concesión de una subvención de 50.000 pesetas para la adquisición de libros para su biblioteca. Para hacerla efectiva debería dirigir la instancia correspondiente al Ministro de Información y Turismo solicitándole la cantidad concedida y adjuntar la memoria de actividades del último año, fotocopia del carnet del DNI del emisor y autor de la memoria, todo ello cursado a través de dicha Delegación.

El 8 de octubre de 1976, Lorenzo Cano en nombre del cine club solicitaba al Ministerio que la subvención concedida de 50.000 pesetas se hiciese efectiva lo antes posible.

«El hecho de que en nuestro país, el régimen nacido tras la victoria militar de 1939 haya mantenido prohibida durante 36 años El gran dictador de Chaplin, es un dato que no puede pasar desapercibido», escribe Federico Devís, en el *Diario de Cádiz*, el 17 de octubre.

En el mes de noviembre el Centro de Cultura Popular organizó un homenaje a la Institución Libre de Enseñanza, con la presencia del nieto de Francisco Giner de los Ríos.

La matanza de los abogados de Atocha en Madrid el 24 de enero de 1977 motivó paros, manifestaciones y asambleas en las facultades gaditanas.

El Cine Club Universitario de Cádiz que había iniciado su andadura a finales de 1971, y tras varios años de funcionamiento algunos de sus directivos se vieron obligados a trasladarse para continuar sus estudios fuera de Cádiz y otros finalizaban sus carreras conduciendo a una situación que paralizó durante algunos meses la actividad del cine club. Ello motivó que se mostrasen receptivos y favorecieran la propuesta para la incorporación de un nuevo equipo que ayudase a reflotarlo.

3ª etapa 1977-1984

Enrique del Álamo y Tomás Carrera, universitarios gaditanos, propiciaron en 1977 la «refundación» del Cine Club Universitario de Cádiz. Siendo ambos socios del Centro de Cultura Popular Andaluza propusieron poner en marcha un cineclub e iniciaron las gestiones. En el C.C.P.A. coincidieron con Federico Devís quien les puso al corriente de las dificultades del cineclub universitario y les facilitó el contacto con Lorenzo Cano, único miembro que quedaba de la directiva. A ellos se unió Manuel Casado, haciendo posible que el nuevo proyecto pudiese echar pronto a andar.

En la Memoria de actividades del curso 1976-1977, Lorenzo Cano explicaba las causas que motivaron el retraso en el comienzo de las proyecciones:

«Teniendo en cuenta que este año por motivos de distinta índole, empezamos el curso más tarde de lo normal, ya que se renovó totalmente la Junta Directiva de la entidad y por tanto no pudimos empezar hasta muy avanzado el curso».

Tras superarse múltiples problemas las proyecciones iban a reanudarse esta vez en el Instituto Columela con la proyección de «Ladrón de bicicletas» de Vittorio de Sica. Sin embargo, al estar previsto un acto en el mismo lugar y a la misma hora de la Plataforma Democrática, el Gobernador Civil decidió darle preferencia por lo que tuvo que suspenderse sin haber malas intenciones en ello.

El sábado 26 de marzo pudo reanudarse la programación con la proyección de «El proceso de Verona» de C. Lizzani. En los dos últimos meses del curso los organizadores decidieron prestar especial atención al cine italiano y a uno de los representantes del neorrealismo, Vittorio de Sica. Las películas propuestas y aprobadas por la Delegación de Información y Turismo para el mes de abril fueron: «Dos mujeres» de V. de Sica, «Anima Nera» de Roberto Rossellini, «Ladrón de bicicletas» de V. de Sica y «Le signe du lion» de Eric Rohmer.

Por los motivos antes aludidos el curso también finalizó antes de lo previsto, por lo que en el mes de mayo los socios sólo pudieron disfrutar de dos proyecciones: «La repentina riqueza de los pobres de Kombach» de V. Schlöndorff y como despedida de este accidentado 1976-1977, visionaron el film «Campesinos». Los estatutos fundacionales de 1971 fueron modificados tras la refundación del cineclub, siendo más ambiciosos en los logros a conseguir. La modificación en el articulado dejaba entrever algunas puntualizaciones en la concepción de la entidad. El artículo 1º pasó a afirmar: «este cineclub se constituye como una asociación cultural independiente». El artículo 2º ampliaba el radio de acción con la sana ambición de «promover el interés del arte cinematográfico como medio de comunicación social, estudiar su historia, tendencias, autores, analizar el lenguaje cinematográfico y sus posibilidades, así como la técnica del cine.»

Con el verano volvió a su cita un año más Alcances. Podemos corroborar lo que dice Luis C. Bayón(29) cuando afirma que: «es quizás en 1977 cuando la programación y las cifras de público –unos 56.000 seguidores a los actos, en Cádiz y provincia– llegan a nivel más alto». Inicialmente, la organización consiguió con muchos esfuerzos y obstáculos la celebración de la I Semana de Cine Soviético en España asistiendo al estreno el Agregado Cultural de la recién abierta Embajada Soviética Sr. Ivanov que viajó a Cádiz expresamente, el director de Alta Films y representante en España del cine de la URSS Juan Manuel López Iglesias. Fue todo un acontecimiento que la primera comparecencia pública de la Embajada en España en un hecho cultural tuviera lugar en esta ciudad. Hubo presiones de las autoridades de la

Marina que protestaron por la exhibición del film «Los marinos de Kronshtadt» aunque finalmente salió adelante con algunos cambios obligados en la provincia.

La programación de la Semana Iberoamericana de este año contenía 11 títulos. También se incluyó a la película española «Parranda» de Gonzalo Suárez, aunque sin poder optar a los trofeos. La representación cubana gozó en 1977 de un mayor protagonismo al incluir además de cuatro filmes de alta calidad, una exposición de carteles cinematográficos. Argentina y Méjico participaron con dos películas y Brasil y Chile con una.

La participación del pequeño metraje consistió en 14 cortos de Bulgaria (12 de animación y dos de imagen real), tres cubanos, dos de Francia, Hungría e Italia y, por último, el ciclo «Cortos españoles» con ocho películas.

La complicada situación que se vivía en Sudamérica hacía que las películas que se proyectaban en la Semana Iberoamericana despertaran gran expectación entre el numeroso público. La película chilena «Ya no basta con rezar» abrió la muestra el martes 12 de julio coleando todavía el golpe de estado militar en Chile y el asesinato de Salvador Allende. Pero además, la inauguración de la Semana vino a coincidir con la visita del Buque Escuela Esmeralda utilizado para las torturas, lo cual suscitó protestas a la salida de la última proyección que fueron el anticipo de una gran manifestación que la izquierda organizó para días después(30).

Al día siguiente se proyectó la cinta argentina «Nazareno Cruz y el lobo» de Leonardo Favio. El jueves 14 se dedica la jornada al cine cubano, estrenándose «La primera carga al machete» de Manuel Octavio Gómez. Este día tiene lugar la inauguración en la Casa Municipal de Cultura de la exposición «Carteles Cinematográficos del ICAIC», instituto cubano de cine que venía proporcionando películas a Alcances desde 1971.

Cuba es este año en Alcances el país con más participaciones con los largometrajes «Los días del agua», «Ustedes tienen la palabra» de Manuel Octavio Gómez y «La última cena» de Tomás Gutiérrez Alea. Además de los cortos «Por primera vez», «Ociel del Toa» y «Vaqueros del cauto».

Problemas burocráticos motivaron un cambio en la programación el martes 19 de julio. Las dos cintas argentinas «La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro» de Nicolás Sarquis y «La hora de María y el pájaro de oro» de Rodolfo Khun fueron sustituidas por «Una joven pareja» de René Gainville, presentada por el Cine Club Universitario y «Los fusiles» de Ruy Guerra.

El cine mexicano es el protagonista el miércoles 20 con «Canoa» de Felipe Cazals, continuando con la cinta chilena «Actas de Marusia» de Miguel Littin. La votación popular otorgó el trofeo Caracola Alcances 1977 a esta última producción junto a la cubana «La última cena».

El viernes 23 tuvo lugar en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Cádiz el acto programado más importante de la edición de ese año, «Una tarde con Rafael Alberti» conferencia-recital del poeta portuense de la Generación del 27 tras su regreso del exilio a España el 27 de abril de 1977.

También tuvieron lugar las Conversaciones sobre Cine: el martes 26 de julio en el Instituto Columela José Manuel Marchante tras la proyección de la película francesa «Rak» y otra de J. F. Gómez, delegado del Festival de Cortos de Bilbao que dirigió desde el Teatro Andalucía un mensaje de su festival a Cádiz.

Después de este intenso verano el equipo responsable del cineclub se dispuso a iniciar el curso 1977-1978. El escenario de las proyecciones volvió a ser el salón de actos de la Escuela de Náutica a las ocho de la tarde. De nuevo los socios del cineclub tuvieron la oportunidad de reunirse con el amor al cine como gran excusa para debatir y poner en común algunas de las preocupaciones y reivindicaciones que rodeaban sus vidas y la del resto de los ciudadanos. Los deseos de recuperar la democracia y las libertades eran ya imparables pese a la resistencia de los partidarios del viejo régimen que sin cabeza andaba perdido y temeroso de lo que pudiera ocurrir.

Esta situación de efervescencia y movilizaciones en un momento crucial de la vida política del país movió a los responsables del Cine Club Universitario a situar, a pesar de todo, al cine por encima de posibles luchas y discrepancias partidistas. En estos inicios de la transición y reflexionando en el camino que quedaba por andar el equipo directivo emitió el siguiente comunicado(31):

«Ante la nueva temporada que se avecina, queremos presentarnos ante la opinión pública y nuestros socios.

Cine Club Universitario, entidad totalmente autónoma e independiente, está formada por un grupo de gente comprometida y sensibilizada ante el medio de nuestro siglo: el cine.

Entendemos el cine, como una posibilidad de desarrollo, comunicación y libertad del individuo. Y así mismo lo entendemos por encima de ideologías concretas, partidistas y elitistas.

Rechazamos la concepción reaccionaria del «cine por el cine». Aceptamos la que conlleva como acicate para el entendimiento, desarrollo y comprensión entre los pueblos.

Este es nuestro compromiso y sobre él asentaremos todo nuestro trabajo.

También queremos hacer constar que el Cine Club no es una entidad cerrada, sino abierta a cualquier tipo de sugerencia y colaboración por parte de todos, es más, si queremos que C.C. Universitario sea algo progresista y no anquilosado, esperamos tus ideas y tus planteamientos, para que entre todos consigamos el objetivo propuesto.»

Las permanentes dificultades económicas para hacer frente al presupuesto del nuevo curso experimentaban cierto alivio al recibir la carta que enviaba la Subdirección General de Promoción y Difusión de la Cinematografía Sección Cine Especializado. El 20 de octubre envió

a la Delegación Provincial de Cádiz un escrito informándole de la concesión al Cine Club Universitario de una subvención de 75.000 pesetas como premio a su labor e instándole a comunicárselo haciéndole constar la necesidad de realizar la petición de manera urgente para poder hacer efectiva dicha cantidad.

El primer largometraje visionado fue «Blanche», producción francesa dirigida por el director de origen polaco Walerian Borowczyk, el sábado 22 de octubre. Completándose el mes una semana después el film «Madre Juana de los ángeles» del director polaco Jerzy Kawalerowicz.

Las peticiones solicitando el permiso correspondiente a la Delegación de Información y Turismo las iba a realizar a partir de ahora Enrique del Álamo, secretario de la nueva junta directiva. Una vez aprobadas pudieron proyectarse en el mes de noviembre la cinta italiana «Milarepa» de Liliانا Cavani y las producciones francesas «Lacombe Lucien» de Louis Malle y «Lancelot du Luc» de Robert Bresson.

Finalizando el trimestre antes de las vacaciones de Navidad los socios pudieron asistir el 10 de diciembre a la exhibición de «Lucky Luciano» del director italiano Francesco Rosi. En esos días en la Sala Imperial el público gaditano podía asistir a la película de Basilio Martín Patino, «Queridísimos verdugos».

Una vez pasadas las fiestas el Cine Club Universitario retomó su actividad cinematográfica a partir del 14 de enero de 1978. En estas tres semanas las proyecciones que pasaron la rutinaria burocracia fueron «Sección especial» de Costa Gavras, la genial «Tiempos modernos» del inigualable e inolvidable Charles Chaplin y «Los amores de una rubia» del director checo Milos Forman.

La subvención concedida sufrió un varapalo por parte de la administración en febrero de 1978. Las facturas entregadas por los responsables del Cine Club Universitario a la Delegación Provincial y que ésta a su vez envió a la Sección de Cine Especializado de la Subdirección General no llegaron a tiempo para su tramitación y poder justificar la subvención solicitada. Sin embargo, le informaban que una vez aprobado el Plan previsto para la Promoción de Cine Clubs para 1978 lo harían saber a la Delegación Provincial por si fuera posible incluir al cine club en dicho plan, indicándole los requisitos a cumplir. Carmen Pinedo, Delegada Provincial de Cinematografía, fue la encargada de enviar el 17 de febrero de 1978 a Enrique del Álamo, secretario del cine club toda la información al respecto(32).

En pleno mes de efervescencia carnavalesca los socios pudieron disfrutar de algunos títulos como «El otro» de Robert Mulligan, en febrero; «No profanar el sueño de los muertos» de Jorge Grau y «El retorno de África» de Alan Tanner durante marzo.

El tercer trimestre ofreció, como actividades más sobresalientes a los socios cineclubistas, en el mes de abril el Primer Ciclo de Cine Español. Se programaron tres filmes: «El hombre

oculto» de Alfonso Ungría, «Habla mudita» de Manuel Gutiérrez y «Yo creo que...» de Antonio Artero. Completaron la programación una cinta francesa «La malquise D'O» de Eric Rohmer y el inicio de un Ciclo de Cine Mudo que se abrió con «Luces de la ciudad» de Charles Chaplin. Le siguieron en el mes de mayo «Los hermanos Marx en el Oeste» y «la ley de la hospitalidad» de Buster Keaton.

El colofón para finalizar el curso 77-78 lo pondría la película «Sueños de seductor» del genial Woody Allen.

Ante el nuevo decreto-ley que abolía la censura la Federación Española de Cine Clubs aplaudía la medida pero afirmaba que era insuficiente. Proponía entre otras iniciativas a destacar: la desaparición de las salas de arte y ensayo por confinar los filmes en versión original, cultural y políticamente más inquietos a las grandes ciudades; la equiparación de todos los filmes sean cortos, medio o largometrajes y también el apoyo y mediano exhibidor, sobre todo en las zonas rurales(33). Por otro lado, abogan también por ampliar el radio de acción debido a los cambios producidos en el país que obligan a los cineclubs a enraizarse en el medio social donde viven, fundamentalmente en los barrios. De ahí la proporción cada vez mayor de cineclubs surgidos en las asociaciones de vecinos.

Los trámites burocráticos retrasaron la concesión de la subvención pendiente varios meses después de ser enviadas de nuevo las justificaciones correspondientes el 14 de junio, como quedaba reflejado en el escrito enviado por Carmen Pinedo a Madrid el 4 de septiembre, a punto de iniciarse el nuevo curso 78-79.

Llegó el verano y el Festival de Cine Alcances celebró su décimo aniversario. La conmemoración que tendría que haber tenido parabienes y facilidades fue al principio un cúmulo de zozobras por reajustes, demoras y contraórdenes en el Ministerio de Cultura en Madrid. Fernando Quiñones llegó a hacer unas declaraciones al *Diario de Cádiz* alertando del peligro de desaparición por el desinterés de varios organismos gaditanos(34). Incluso adelantaba que esta sería su última dirección del festival para poder dedicarse plenamente a la literatura.

Afortunadamente, pese a la tardanza las ayudas llegaron y pudo celebrarse la Muestra. Sus máximos responsables Quiñones y Marchante declaraban en una entrevista al *ABC* de Sevilla, que Alcances pese a las libertades democráticas seguía cumpliendo una función fundamental en la cultura gaditana(35).

El Cine Club Universitario seguía colaborando como desde el principio participando en la organización algunos de sus miembros (Lorenzo Cano, Enrique del Álamo, Tomás Carrera y Manuel Casado).

Este Alcances iba a ser también el último Julio Cultural Gaditano. La Semana Iberoamericana se celebró como era ya tradicional en el Cine Nuevo, aunque este año debido a problemas

de refrigeración del local las condiciones para disfrutar de las proyecciones se hicieron muy complicadas por el calor y el numeroso público que acudía a las sesiones(36).

La Semana Iberoamericana se celebró entre el 11 y 18 de julio. El Cine Club Universitario junto a la Secretaría Ejecutiva en España del Comité de Cineastas de América Latina trajeron en esta edición 11 largometrajes: tres de México, dos de Cuba y uno de Perú, Brasil, Bolivia, Venezuela y Argentina. Fuera de concurso y en homenaje a Luis Cuadrado, se estrenó en Cádiz «El espíritu de la colmena».

El gran protagonista de la Semana fue el cine mejicano con «Los albañiles» de Jorge Fons, «Pafnucio santo» de Rafael Corkidi y, el último día «Celda de Castigo (El Apando)» de Felipe Cazals. Perú estuvo representada por «Muerte al amanecer» de Francisco Lombardi. Venezuela con «Fiebre» de Juan Santana basada en una novela de Miguel Otero que relata el intento estudiantil en 1928 de un grupo de estudiantes para derrocar al dictador Juan Vicente Gómez.

«Macunaíma» fue la popular película brasileña de Joaquín Pedro de Andrade; Bolivia trajo «El enemigo principal» de Jorge Sanjinés, ya conocedor de la mieles del triunfo en Alcances en 1973 y, por último, el cine argentino nos ofreció la cinta «Los traidores», premiada en Huelva 76 y tristemente conocida por la desaparición de dos de sus realizadores, componentes del grupo «Cine de la Base». No podemos olvidar la presencia iberoamericana en la sección de cortometrajes, uno o dos por sesión. Los ciclos cubanos de animación estuvieron acompañados por los mejicanos, argentino y venezolano. El público concedió este año la Caracola a la producción mejicana «Canoa», quedando la cinta argentina «Los Traidores» en segundo lugar.

A finales de julio, la Delegación Provincial de Cultura envió al Presidente del Cine Club Universitario información de la organización de un curso de animación cinematográfica durante los últimos días de diciembre de 1978(37). El curso se desarrollaría en Madrid durante las vacaciones de fin de año y consistía en: realización de películas en super 8, información sobre la organización y funcionamiento de un cine club y estudios sobre ciclos y géneros cinematográficos.

Las condiciones para matricularse eran tener cumplidos 18 años, aportar algún material propio, «especialmente la cámara tomavistas para el que quiera participar en la realización de una película» y pagar la matrícula de 2.000 pesetas.

El siguiente curso cinematográfico 1978-1979 se iba aproximando. El 13 de septiembre, Lorenzo Cano como Presidente del Cine Club Universitario, envió una carta al Gobernador Civil con el propósito de entrevistarse con él para hacerle llegar algunas cuestiones problemáticas, antes de iniciarse las actividades previstas para mediados del mes de octubre. Días más tarde, el 5 de octubre, volvía a dirigirse a la autoridad provincial con objeto de solicitarle el

necesario certificado de inscripción en el Registro de Asociaciones para poder abrir una cuenta corriente a nombre del cine club.

Posteriormente, el 17 de octubre, Enrique del Álamo, secretario de la entidad se dirigió a los diferentes cine clubs de la provincia para poder tener un encuentro para conocerse y estrechar lazos en la tarea común por el estudio y la difusión de la cultura cinematográfica(38). Esto permitiría compartir información, intercambiar publicaciones y aunar esfuerzos.

Por motivos laborales Lorenzo Cano deja la presidencia y Tomás Carrera marcha a Sevilla para finalizar sus estudios. Esto conllevó la incorporación Miguel Ángel Reyes y Francisco Ramallo como nuevos integrantes del equipo directivo. La otra novedad con respecto al curso anterior consistió en la consecución de un nuevo local para las proyecciones. El lugar elegido fue el salón de actos del Colegio Valcárcel, volviendo las proyecciones en la mañana dominical a las 11.30 horas. Se redoblaron los esfuerzos para que la programación fuese lo más variada posible manteniendo la calidad de las películas.

La selección de películas del curso 78-79 abrió el sábado 21 de octubre con un gran film polaco, «La tierra de la gran promesa» de Andrei Wajda y a la semana siguiente «The Last Picture Show» de Peter Bogdanovich. Continuó el cineclub sus actividades el primer trimestre del curso con una sesión en la que pudo verse la cinta «L'Affiche rouge» de F. Casseti, el sábado 4 de noviembre. Completaron este mes un pequeño ciclo dedicado al director alemán Werner Herzog con las producciones «También los enanos empezaron pequeños», el sábado 11, «Signos de vida», el sábado 18 y «Espejismos», el 25 para finalizar. En lugar de esta última, estaba prevista «The Front» de Martin Ritt, pero no pudo llegar y fue sustituida.

Diciembre inició su andadura con «El desencanto» de Jaime Chávarri, continuando las semanas siguientes «Partner» de Bernardo Bertolucci y «Que empiece la fiesta» de Bertrand Tavernier. Finalizando el año el Cine Club Universitario aprovechó el estreno en España de «Pajaritos y pajarracos» de Pier Paolo Pasolini para estrenarla en Cádiz obteniendo un gran éxito entre el público.

El nuevo año de 1979 abrió con una variada muestra de cine internacional que se inició el sábado 13 de enero con «Joe Hill» de B. Windeberg. Continuaron las semanas siguientes «El caso Matteoti» de Florestano Vancini y «Repulsión» de Roman Polanski.

Las películas más destacadas del resto del trimestre fueron «Frenesí» de Alfred Hitchcock, «La quimera del oro» de Charles Chaplin y «El peatón» de M. Schell en febrero y, «La batalla de Chile» de P. Guzmán, «El relojero de Saint Paul» de Bertrand Tavernier y «M.A.S.H.» de Robert Altman a lo largo del mes de marzo.

«Quita un cacique, pon un alcalde», sería el lema utilizado por el Partido Comunista de España durante las elecciones municipales de aquel año, los primeros comicios libres para una

elección local, en un país cuya Segunda República vino de la mano, precisamente, de las urnas que decidieron el cambio en los consistorios en 1931 (39).

En el último trimestre merecen especial atención en abril las producciones «Las siete ocasiones» y «El maquinista de la General» de Buster Keaton, para finalizar con «Asignatura pendiente» de José Luis Garci, el sábado 12 de mayo.

El día 26 de abril de 1979 a las 12.00, se constituyó en Cádiz la primera corporación provincial democrática, con un lleno absoluto de público en el Salón Regio del Palacio Provincial. La fiesta de la democracia inundaba a todos y el nuevo presidente recalcó que «con ellos había entrado de lleno el pueblo de Cádiz en aquella casa». El proceso pre-autonómico seguía sus pasos, sin prisa pero sin pausa.

La llegada del verano de 1979 vino acompañada de una nueva edición, la onceava de Alcances que representó una nueva etapa al asumir José Manuel Marchante la dirección. La nueva dirección gestiona un acrecentamiento de las ayudas de las instituciones y entidades de la ciudad porque se considera que Alcances es ya un patrimonio de Cádiz y de los gaditanos.

El festival cambia su nombre y su contenido pasando del Julio Cultural Gaditano a la Muestra Cinematográfica del Atlántico reduciéndose su duración de tres semanas a dos. Por otro lado, se vuelve a la etapa anterior a 1975 programándose de nuevo películas variadas a concurso además de las iberoamericanas(40).

La nueva orientación supuso el abandono de algunos colaboradores y la llegada de otros nuevos, pero se mantuvo la estrecha aportación del Cine Club Universitario en la presencia de dos de sus responsables (Enrique del Álamo y Francisco Barcala).

La programación aporta la novedad de ofrecer cada día tres películas en lugar de dos. Al desaparecer el esquema anterior de tres semanas (Monográfica, Iberoamericana a Concurso y Antología de Cine Contemporáneo) se introduce uno nuevo con cuatro secciones: Oficial a Concurso (de diferentes nacionalidades); Informativa; Especial y este año un Homenaje a Jean Renoir.

Aunque durante el verano las actividades cinematográficas experimentaban un descanso para los socios, no era así del todo para los responsables. Junto a la tradicional e intensa colaboración con Alcances había tareas que hacer de cara a preparar el inicio del inminente siguiente curso cinematográfico.

El 26 de julio de 1979 Francisco Tejero, Delegado Provincial de Cultura y Acción Cultural envió al Presidente del Cine Club Universitario una carta comunicándole que la Dirección General de Cinematografía había previsto tramitar a favor del cine club una subvención de 70.000 pesetas.

Para ello debería enviar la correspondiente solicitud acompañada de las facturas justificativas de los gastos realizados. El plazo dado era hasta el 5 de septiembre. La tramitación se hacía a través de la Delegación de Cádiz, y una vez recibida se aprobaría dicha subvención. Según el anexo adjunto, también sería necesario presentar una memoria de las actividades del pasado ejercicio de 1978, así como las realizadas durante el tiempo transcurrido de 1979. Además había que presentar un estudio o proyecto de lo que se pretendía realizar con cargo a la subvención. Toda la documentación debería ser firmada por la persona responsable del cine club(41).

Pero las dificultades y estrecheces fueron una constante en el devenir del Cine Club Universitario. El 11 de octubre la Federación Nacional de Cine Clubs envió por escrito un apercibimiento por un gasto de 2.187 pesetas que en la cuenta aparecía sin liquidar. El apercibimiento volvería a repetirse dos veces más en las semanas siguientes, avisando a los responsables del cine club que si no se hacía efectivo el pago pendiente, se propondría a la junta rectora la baja en esta federación.

Estábamos en plena campaña por la autonomía de Andalucía y los partidos enviaban sus mensajes de concienciación. El 11 de octubre el Partido Socialista de Andalucía se dirigió al Cine Club Universitario ofreciéndose a celebrar mesas redondas o coloquios enviando para intervenir en ellos a Armando Ruiz.

También el 11 de octubre la recién creada Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía mandó un escrito al Cine Club Universitario comunicándole que estaban recopilando documentación de las actividades cinematográficas andaluzas con el objetivo de estudiar la puesta en marcha de programaciones de cine independiente(42). Para ello solicitaban se les enviase información acerca de las actividades, proyectos, disponibilidad de locales, bibliografía y filmografía propiedad del cineclub.

El 10 de noviembre iba a celebrarse en Madrid la XII Asamblea General de Cine Clubs. Para poder asistir la vocal de zona de Andalucía Occidental de la Federación Nacional envió el 1 de noviembre una carta invitando al cine club acompañada de la tarjeta de asistencia necesaria.

El Ministerio de Cultura, a través de la Delegación Provincial de Cádiz, comunica el 7 de enero de 1980 al Cine Club Universitario la concesión de la subvención de 70.000 pesetas, aprobada el 10 de octubre del año anterior y que estaba aún pendiente de pago.

El otoño de 1979 empezó con una grata noticia para la cultura gaditana. Fernando Quiñones queda finalista del Premio Planeta por su novela *Las mil noches de Hortensia Romero*, en torno a Legionaria, el personaje de una prostituta gaditana que ya había aparecido en uno de sus relatos.

La programación del curso 1979-1980 la inició Pier Paolo Pasolini con el largometraje «Uccellacci e Uccellacci» el sábado 10 de noviembre. La otra película destacada de este mes fue «Los inquilinos» de Bertrand Tavernier, visionada dos semanas después.

La lenta democratización del país permitió que la censura fuera perdiendo fuerza hasta su desaparición completa. Este proceso hizo posible que muchos filmes que hasta ahora habían estado vetados pudiesen exhibirse en las pantallas de cines y cineclubs. Esta situación fue padecida por la película francesa «La guerra ha terminado» de Alain Resnais, que no pudo estrenarse en Cádiz hasta el 8 de diciembre. Durante la dictadura franquista, un destacado miembro del Partido Comunista de España afincado en París, viaja a menudo de forma clandestina a España para organizar las actividades de la resistencia contra la dictadura. Este argumento no fue bien visto por los censores como era previsible, siendo además el guion de Jorge Sempérn.

Tras el descanso navideño se retomó la programación el 11 de enero con otro de los filmes largamente esperado y censurado hasta entonces por la dictadura: «Estado de sitio» de Costa Gavras. Entre la selección de las películas de este segundo trimestre fueron elegidas algunas representantes de lo mejor del cine mudo como «Armas al hombro» de Charles Chaplin, «El navegante» y «El héroe del río», estas dos del inolvidable Buster Keaton.

El cine político y comprometido continuó ocupando una parte importante de la programación, exhibiéndose el 1 de febrero «Antonio Gramsci, los días de la cárcel» del director italiano Lino del Fra y quince días después, «Tiro de gracia» de Volker Schlöndorff. Otra de las películas destacadas fue «Las largas vacaciones de Mr. Hulot» del francés Jacques Tati, proyectada el 22 de marzo.

El último trimestre comenzó el 11 de abril con el film de los hermanos Taviani «Allosanfan», al que siguió una semana después «King and Country» de Joseph Losey. Poco a poco iba aproximándose el final del curso, pero antes de finalizar los socios pudieron disfrutar con algunos de los títulos elegidos como «El quinto sello» de Z. Fabri, así como de una selección de medimetrajes de Charles Chaplin, Harry Langdon y Harold Lloyd. El colofón lo pusieron dos grandes películas españolas, «Pascual Duarte» de Ricardo Franco, basado en la novela de C. J. Cela y «Elisa, vida mía» de Carlos Saura.

Los resultados de las elecciones municipales marcarán a partir de este momento el devenir de la cultura gaditana. A partir de 1980 la Diputación Provincial será la institución que asuma el respaldo económico de la Muestra Cinematográfica del Atlántico Alcances. Asimismo, aportarán ayudas el Ayuntamiento de Cádiz y otras entidades financieras. El Cine Club Universitario continuará siendo un aliado fiel del festival de cine gaditano.

En esta edición de Alcances se homenajeó a Luis Buñuel con motivo de su 80^a aniversario proyectándose una muestra representativa de su filmografía(43). Las secciones de este año

incluyeron un recuerdo al movimiento surrealista que incluyó algunas de sus obras más emblemáticas; la Sección Informativa con una panorámica del cine de arte y ensayo estrenado en España en la última temporada; la Sección Especial integrada con cine independiente, marginal y de nacionalidades y la Sección a Concurso en la que participaron quince países aportando los últimos títulos producidos por cada uno de ellos. Dos de estos últimos obtendrían por votación popular los trofeos de la edición 1980. No faltaron las Conversaciones sobre Cine y una mesa redonda dedicada a la trayectoria cinematográfica de Luis Buñuel.

La década de 1980 va a conocer un progresivo crecimiento de la actividad cultural y del acceso del público a las salas de cine comerciales y a los cineclubs. Las ayudas institucionales no hay duda que tienen algo que ver en ello. La creación de la Universidad de Cádiz este año incrementará de forma notable la población universitaria. Los años 80 traerán también a Cádiz la creación de nuevos cineclubs que con gran ilusión trataron de ampliar la oferta ya existente. Nos estamos refiriendo al Cine Club de la Alianza francesa fundado en 1982 y al Cine Club Candilejas creado en 1988.

Tras las vacaciones de verano se producen algunos cambios en la junta directiva con la entrada de José María Sánchez Villacorta, Ariel Fernández Reina, Jesús Dávila y las hermanas Ana y Paula Marchena. Con el inicio del curso académico 1980-1981 vuelve también a ofrecer sus actividades cinematográficas el Cine Club Universitario en el salón de actos del Colegio Valcárcel. La primera película del trimestre elegida para abrir el telón va a ser una cinta española, «A un Dios desconocido» de Jaime Chávarri el 21 de octubre. El viernes se consolidó como día de los cineclubistas.

La programación de noviembre se inició el viernes 7 con la película yugoslava «Un asunto de amor» de Dpsan Makavejev, continuando exhibiéndose en las semanas posteriores «Falso movimiento» de Win Wenders, «Hombres contra la guerra» de Francesco Rossi y para finalizar, «Espiral» de K. Zanussi.

Antes de las vacaciones navideñas merece destacarse la selección de medimétrajes de cine mudo como recuerdo a esta etapa imborrable del séptimo arte y a uno de sus genios. Se proyectaron los filmes de Buster Keaton «Vecinos», «El chivo» y «Siete ocasiones».

El año 1981 abrió con el director italiano Marco Ferreri y su controvertido título «El semen del hombre». La selección de largometrajes seleccionados del resto de la temporada respondió a las expectativas de los socios. Merece especial mención la exhibición en Cádiz, dentro de la II Muestra de Cultura Iberoamericana, de «La sal de la tierra» de Herber Biberman, uno de los directores malditos de la caza de brujas del macartismo. Este film es un reflejo de la lucha de unas mujeres por mejorar sus condiciones de vida pero al mismo tiempo la respuesta a los abusos inmorales que desde una democracia se llevaron a cabo contra unas personas que en el peor de los casos tenían derecho a discrepar de la ideología reinante en su país, sin tener que ser considerados enemigos ni traidores.

El 25 de marzo de 1981 la prensa recogía la creación de la Coordinadora Provincial de Cineclubs de la Provincia de Cádiz(44). Los presidentes de los cineclubs de San Fernando, Jerez, Cádiz y Chiclana celebraron una reunión en Puerto Real en la que aprobaron la integración en la coordinadora provincial de cineclubs y establecer la sede de la misma en Puerto Real. Asimismo, acordaron elegir la junta directiva que quedó constituida por Rafael Garófano del Cine Club Ánfora de San Fernando (presidente), Francisco Nieto del Cine Club Popular de Jerez(vicepresidente), Enrique del Álamo del Cine Club Universitario de Cádiz (secretario), Juan Linares del Cine Club Ente de Puerto Real (tesorero), y los vocales Antonio Moreno, de Cine Club Puente Chico de Chiclana, Antonio Cue del Cine Club Ánfora de San Fernando, José Luis Jiménez del Cine Club Popular de Jerez y Francisco Torres del Cine Club Puente Chico de Chiclana.

La apuesta por el cine español estuvo presente con las proyecciones el 27 de febrero de «Las palabras de Max» de E. Martínez Lázaro y el 10 de abril de «Los ojos vendados» de Carlos Saura. Otro de los elegidos en el tercer trimestre fue el director francés Jacques Tati del que pudieron apreciarse dos de sus obras «Mi tío» y «Tráfico». La clausura tuvo un broche final de lujo con la producción «La batalla de Argel» del director italiano Gilo Pontecorvo.

El verano marca un descanso para el cineclub que es compensado con la llegada de una nueva edición de la Muestra Cinematográfica Alcances. El equipo de dirección sigue estando encabezado por José Manuel Marchante pero manteniendo en el Cine Club Universitario un socio fiel(45). Algunos de los nombres de la organización son los cineclubistas Enrique del Álamo y Francisco Barcala.

La Muestra cambia de fechas trasladándose del tradicional julio a la primera quincena de septiembre. Respecto a las sedes se ampliarán los espacios a tres: Gran Teatro Falla, Cine Municipal y Colegio Valcárcel.

Se organizan cursos de formación de iniciación al cine una de las asignaturas pendientes de Alcances desde sus orígenes y que hasta ahora no había podido llevarse a cabo. La creación de secciones infantiles y juveniles se mantendría hasta 1987.

El curso 1981-1982 iba a ir incorporando las consecuencias positivas del cambio de mentalidad de los nuevos gobernantes hacia la educación y la cultura. Los cambios políticos producidos en ayuntamientos y en la corporación provincial iban a servir entre otras cosas por prestar una mayor atención a la cultura en general y al cine en particular. La puesta en marcha de una política encaminada estuvo dirigida a fortalecer la labor de los cineclubs para potenciar su impagable tarea de difusión del cine en la provincia aportando para ello las subvenciones y ayudas necesarias y, por otro lado, contribuir a la formación de las jóvenes generaciones de espectadores y llevando a los lugares más alejados los medios e instalaciones cinematográficas.

Tras el intenso verano el Cine Club Universitario comenzó a preparar el inicio del nuevo curso. Desconocemos las causas del inicio tan tardío pues hasta el 4 de diciembre no pudo exhibirse la película «Todo va bien» de Jean Luc Godard. Completaron este reducido primer trimestre las cintas «Sonámbulos» de Manuel Gutiérrez Aragón y «Themroc, el cavernícola urbano» de Claude Fanaldo.

La programación que iniciaba el trimestre del nuevo año de 1982 iba a prestar especial atención al cine internacional. Abrió las sesiones el film alemán «Alemania en otoño» de R. W. Fassbinder. Siete días después se proyectó «El amigo americano» del norteamericano Win Wenders. A destacar también la presencia del cine italiano con «Los caníbales» de Liliana Cavani y del cine francés representado por «Pierrot le fou» de Jean Luc Godard.

La nueva Diputación de Cádiz mostró desde el principio un gran interés por fortalecer y extender la cultura cinematográfica en Cádiz y por la provincia. Los representantes de los Cineclubs Universitario, Ánfora de San Fernando, Ente Cultural de Puerto Real, Puente Chico de Chiclana y Popular de Jerez mantuvieron el 26 de febrero una reunión con el diputado Rafael Garófano para estudiar el reparto de 600.000 pesetas de ayuda aprobada por el pleno de la corporación provincial(46).

El último trimestre se inició el 2 de abril con «Play time» de Jacques Tati. El cine japonés era esperado con gran interés y tuvo su lugar el viernes 16 de abril con «Dersu Ursala» de Akira Kurosawa. Las propuestas del mes la completaron dos grandes filmes de géneros diferentes, «En el curso del tiempo» de Win Wenders y el western «Johnny Guitar» de Nicholas Ray.

El 15 de mayo nos deleitó con una obra maestra de la ciencia ficción «Solaris» de Andrei Tarkosky a la que siguió una semana después «Desesperación» de R. W. Fassbinder. Para junio y como cierre a una magnífica selección del mejor cine los organizadores nos obsequiaron con un maratón cinematográfico el 5 de junio en la Sala Valcárcel. Las 12 horas de cine de 12 de la mañana a 12 de la noche se dividieron en dos partes(47):

1. Antología del Cine Clásico (16 mm):

12.00: «La sangre de un poeta» de Jean Cocteau; «El acorazado Potemkim» de S.M. Eisenstein.

16.00: «El gabinete del Dr. Galigari» de Robert Wiene; «Metrópolis» de Fritz Lang.

19.00: «El gran juego» de Jacques Feyder.

2. Películas en 35mm:

12.00: «El gato caliente» de Ralph Balki.

16.00: «Sus años dorados» de Emilio Martínez Lázaro.

19.00: «M.A.S.H.» de Robert Altman.

22.30: «El quinto sello» de Zoltan Fabri.

La firma de un convenio económico entre la organización de la Muestra y la Diputación en 1982 iba a posibilitar mejorar las condiciones de organización y extender por la provincia las actividades cinematográficas y culturales. Se amplió el equipo de dirección y se nombra este año a un Coordinador General que recae en la persona de Rafael Garófano, diputado, gran aficionado al cine e investigador del tema. El Ayuntamiento y el Cine Club Universitario mantenían su apoyo anual a esta cita ineludible con el séptimo arte en el verano gaditano.

Después del verano la actividad cineclubista empezó a preparar el siguiente curso 1982-1983. El resultado de las pasadas elecciones generales, dando la victoria a la izquierda por primera vez desde la II República, fue celebrado con alegría general y, en particular, por considerarse una oportunidad y una esperanza para cambiar la forma y el fondo de hacer cultura. La selección de títulos experimentó un aumento considerable, sin duda tuvo que ver en ello, la mayor implicación de las instituciones en apoyar esta iniciativa cultural que tanto estaba fomentando y divulgando el cine de calidad.

El salón de actos del Colegio Valcárcel fue otro año sede de las proyecciones. La primera cinta que abrió el trimestre fue la maravillosa «Hiroshima, mon amour» del francés Alain Resnais. Noviembre nos ofreció una muestra maravillosa de cine italiano comenzando con la obra maestra del neorrealismo italiano «Roma, ciudad abierta» de Robert Rosellini, continuando con «La Strada» de Federico Fellini y finalizando con «Ladrón de bicicletas» de V. de Sica.

El 4 de diciembre la Diputación Provincial entregó a través del diputado Rafael Garófano las subvenciones a los cineclubs que integran la coordinadora provincial(48). En la reunión también se estudiaron las programaciones y las situaciones económicas de cada uno de los cineclubs. Al Cine Club Gazul, de Alcalá de los Gazules le correspondieron 300.000 pesetas, al Universitario de Cádiz 90.000 pesetas, 70.000 pesetas al Popular de Jerez, Puente Chico de Chiclana y Ánfora de San Fernando y, por último, 50.000 pesetas al Címera de San Roque y al de Algeciras.

Antes de las vacaciones navideñas los socios pudieron temblar asistiendo a la exhibición de «Nosferatu» de Murnau.

Con la vuelta a la normalidad, al iniciarse enero de 1983 la organización tenía preparados varios ciclos intensos de cine con mayúsculas. Comenzó con un ciclo de cine clásico norteamericano de títulos clave de la historia del cine. Abrió un cortometraje «Los inicios del cine» y la primera película «El halcón maltés» de John Huston. Le siguieron en las siguientes semanas «Casablanca» de Michel Curtiz, «Tener o no tener» de Howard Hawks y «El sueño eterno» de Howard Hawks.

Siete días después de la proyección de «Alexander Newsky» de S. M. Eisenstein, comenzó un nuevo ciclo, «Cine y erotismo». Estos fueron los títulos seleccionados: «Bilbao» de Bigas

Luna, «Historia de un pecado» de W. Boroczyk, «W. R. Los misterios del organismo» de D. Makavejev finalizando con «El imperio de la pasión» de N. Oshima.

En el mes de abril se programó un nuevo ciclo, esta vez dedicado a la mujer en el cine. Arrancó con «La madre» de V. I. Pudovkin y continuó con «Nueve meses» de Marta Meszaros, «Mater Amatísima» de J. A. Salgot y «Las hermanas alemanas» de Marguerite von Trotta.

Mayo también tuvo su ciclo titulado «Cine Pacifista». Las obras programadas fueron «Hombres contra la guerra» de Michel Angelo Antonioni, «La gran ilusión» de Jean Rendir, «Verdun» de L. Poirier y «El juego de la guerra» de P. Watkins.

Para finalizar este intensísimo curso volvió a programarse la maratón de «12 horas de cine», en esta edición de once de la mañana a once de la noche. Este año la edición tuvo lugar el 4 de junio en el salón de actos del Colegio Valcárcel. La primera parte consistió en una «Antología del Cine Clásico» que la componían «El último» de Murnau; «Un perro andaluz» y «Las Hurdes, tierra sin pan», de Luis Buñuel; «Entreacto» de René Clair; «Cero en conducta» de Jean Vigo y «La pasión de Juana de Arco» de Dreyer. La segunda parte denominada «Cuatro décadas de Cine» la integraban «La Kermesse heroica» de Feyder, «Almas sin conciencia» de Federico Fellini, «Jules and Jim» de François Truffaut y «El tambor de hojalata» de Schlöndorff.

Concluido el curso la Coordinadora Provincial de Cineclubs se reunió el 19 de julio en la Casa Municipal de Cultura para analizar la situación de los cineclubs de la provincia, así como la promoción y divulgación de la cultura cinematográfica. A la reunión asistieron representantes de los cineclubs Ánfora de San Fernando, Popular de Jerez, Puente Chico de Chiclana, Universitario de Cádiz, Melies de El Puerto de Santa María, Ente de Puerto Real además del vocal de Andalucía de la Federación de cineclubs del Estado Español(49). La convocatoria sirvió para diseñar un amplio programa de actuación que se expuso en la reunión que mantuvieron en la Diputación al día siguiente.

4.^a Etapa: 1984-1993

Los estatutos del Cine Club Universitario fueron modificados al inicio del curso 1983-1984, siendo refrendados por la Asamblea General Extraordinaria y enviados posteriormente al Gobierno Civil el 13 de octubre.

El estreno del curso y del trimestre lo hizo la película francesa «La regla del juego» de Jean Rendir siendo el día elegido el viernes 28 de octubre. Noviembre tuvo como denominador común la selección de algunos títulos emblemáticos correspondientes a grandes directores de la historia del cine. Entre otras cintas se programaron «El ángel azul» de Joseph Von Sternberg, «La Kermesse heroica» de J. Feyder y «Noches blancas» de Luchino Visconti. Ésta

última abrió un pequeño ciclo titulado «Recordando a Luchino Visconti», que continuó también en diciembre.

La Coordinadora Provincial de Cineclubs, con el Cine Club Universitario a la cabeza, decidió en noviembre su integración en la Federación Andaluza de Cine Clubs promovida por la Junta de Andalucía celebrando su asamblea constituyente en Córdoba al mes siguiente(50). En la misma reunión se aprobó la comarcalización de las actuaciones de la coordinadora, debatiéndose las experiencias y proyectos de educación cinematográfica en el ámbito escolar y entre los asociados. El presidente, Rafael Garófano y el secretario, Enrique del Álamo informaron que una vez recogidas las actuaciones de la temporada anterior, presentarían para su aprobación el plan de acción para el próximo año.

Este proyecto provincial de extender la cultura cinematográfica llevó consigo también una mayor afluencia de público a las proyecciones motivando al público joven a amar, aprender y disfrutar con el cine. El curso 1983-1984 comenzó con unas mejores bases de colaboración y entendimiento que permitió traer a las pantallas filmes de gran calidad con menores dificultades económicas.

Diciembre continuó en la misma línea de ofrecer obras maestras de directores claves del séptimo arte. Comenzó con «La caída de los dioses» de Visconti, siete días después los socios asistieron a la proyección de «La señora Miniver» de William Wyler y para despedir el año «La jungla de asfalto» de John Huston.

Por motivos profesionales, Enrique del Álamo dejaría la presidencia del Cineclub que a partir de 1984 pasaría a manos de José María Sánchez Villacorta. Un nuevo grupo de jóvenes entusiastas entró a formar parte de la organización: Rafael Baliña (secretario), Pedro Cervera, Pilar Oliva, M^a Carmen Ben, entre otros.

Al regreso de las vacaciones el género protagonista fue el de aventuras con «La burla del Diablo» de John Huston el viernes 13 de enero y una semana después «Los dientes del diablo» de Nicholas Ray. Cerró el trimestre con el suspense de «Con la muerte en los talones» del mago Alfred Hitchcock. José María Sánchez Villacorta, Presidente del Cine Club Universitario escribía en un artículo del *Diario de Cádiz*: «En el alicaído panorama cultural, y más concretamente cinematográfico de nuestra ciudad, existe una entidad que ante dificultades de todo tipo intenta llenar este hueco. Se trata del Cine Club Universitario, que con trece años a sus espaldas comienza otro nuevo con un prometedor programa, que hará las delicias del castigado cinéfilo gaditano»(51).

En los siguientes meses el cine europeo iba a tener un lugar destacado en la selección de las obras aunque sin olvidarse de la Meca del Cine. Febrero fue el mes elegido para exhibir un ciclo dedicado al director alemán Rainer W. Fassbinder con los títulos «Todos nos llamamos Alí», «Un año con trece lunas», «El matrimonio de María Braün» y «Lola». A este respecto

el *Diario de Cádiz* publicó un artículo de Villacorta justificando este homenaje. Cerrando el segundo trimestre las películas «La muerte en directo» de B. Tavernier, «El prado» de los hermanos Taviani y «Los encuentros de Ana» de Chantal Ackerman.

El último trimestre del curso fue el colofón final al esfuerzo colectivo de responsables y socios. Entre los largometrajes visionados pueden mencionarse «A años luz» de Alan Tanner, «Los cuatrocientos golpes» de François Truffaut y para finalizar antes del verano «Accatone» de Pier Paolo Pasolini.

A partir de 1984 los cineclubs otorgarán uno de los premios de Alcances. El primero se concedió a la película india «El hogar y el mundo» del director Satyajit Ray.

La mayor implicación y apoyo institucional municipal al Cine Club Universitario se hizo más palpable a partir del curso 1984-1985. La Fundación Municipal de Cultura de Cádiz cedió el Gran Teatro Falla para ser escenario de las proyecciones. Así lo reconocía Sánchez Villacorta, Presidente del Cine Club en el *Diario de Cádiz*: «Este año se inicia una nueva etapa marcada por el apoyo de la Fundación Municipal de Cultura que se concreta en una nueva ubicación, el Gran Teatro Falla, y en una programación que intenta desterrar el tópico del elitismo que tienen los cineclubs»(52).

La primera película que abrió el trimestre fue «Las noches de Cabiria» de Federico Fellini el martes 23 de octubre. Siete días después el público gaditano pudo asistir a una obra maestra inédita hasta ahora, «Faraón» del polaco Jerzy Kawalerowicz, un acercamiento más real al Egipto antiguo y a los hilos del poder en la civilización del Nilo. En noviembre los filmes seleccionados fueron «El general De la Rovere» de Roberto Rossellini, que había conseguido la Palma de Oro en Venecia; «Baby doll» de Elia Kazan, cinta maldita que no pudo verse dos años antes en Alcances y «La dolce vita» de Fellini.

La programación de diciembre, además de los largometrajes «Tres hermanos» de F. Rosi y «Confidencias» de L. Visconti, nos deparó la celebración de la I Muestra de Cine Iberoamericano, procedente del Festival de Huelva y patrocinada por el Patronato del V Centenario del Descubrimiento. Entre las cintas pudo volverse a ver «La última cena» del cubano Tomás Gutiérrez Alea.

Del primer trimestre de 1985 habría que destacar como novedad para los cineclubistas la programación de la I Muestra de Cine Inédito que se desarrolló en el Gran Teatro Falla a lo largo del 19 al 24 de marzo. Esa semana a las 9 de la noche los cinéfilos gaditanos pudieron visionar entre otros títulos «Trabajo clandestino» de Jerzy Skolimowsky, «Britania Hospital» de Lindsay Anderson, «El baile» de Ettore Scola y «El hombre herido» de Patrice Chereau.

Para el último tramo del curso la organización seleccionó en primer lugar un ciclo de Cine de Terror. A lo largo del mes de abril se proyectaron «El hundimiento de la Casa Usher», «La

máscara de la muerte roja», ambas de Roger Corman y «La comedia de los Terrores» de Jacques Tourneur. Sin embargo, mayo ofreció una representación de comedias de las que pueden destacarse «Día de fiesta» de Jacques Tati y «El bazar de las sorpresas» de Ernest Lubitsch.

Dentro de su faceta formativa el Cine Club Universitario participó, junto a la Coordinadora de Cine Clubs de la Provincia, en la organización de un seminario dedicado al guion cinematográfico, que tuvo lugar los días 7, 8 y 9 de julio(53).

José María Sánchez Villacorta estuvo al frente del Cine Club Universitario en esta última etapa. Desde mediados de los 80 y por espacio de una década fue vicepresidente de la Federación Andaluza de Cineclubs, siendo también vocal de la Federación Nacional. Su vinculación al cineclubismo comenzó cuando era estudiante de Historia y asistía a las proyecciones los domingos por la mañana en la Escuela de Náutica(54). En 1981, conoció a Enrique del Álamo y a partir de entonces se fue implicando cada vez más en labores organizativas.

La revista *Cine Nuevo* publicaba este año un artículo de José Esteban Lasala titulado «El cineclubismo en 1985» en el que el autor, tras criticar la visión que tenían algunos periodistas del cineclubismo en los años 60, hacía un recorrido por la transición deteniéndose en la década de los 80 afirmando con rotundidad que: «En los años ochenta ha llegado la contraofensiva. La juventud se apunta al cineclubismo... Se olvidan los reflejos elitistas y surgen cine-clubs en zonas rurales y barrios periféricos de las grandes ciudades». Para terminar diciendo: «Los cineclubs están en plena eferescencia. La hora del cambio ha sonado. Si se la sabe escuchar, el cineclubismo de los ochenta puede contribuir considerablemente a una eclosión cultural».

Después del largo verano el Cine Club Universitario comenzó a preparar las actividades del curso 1985-1986. El escenario iba a ser de nuevo el Gran Teatro Falla que abrió sus puertas el 29 de octubre iniciando el trimestre con el film «La condesa descalza» de Joseph Mankiewicz. La selección de títulos de este inicio de curso prestó especial atención al género de la comedia con tres grandes cintas «La novia era él» de Howard Hawks, «Las vacaciones de Mr. Hulot» de Jacques Tati y «El quinteto de la muerte» de A. Meckemnick. Finalizando el año con dos obras maestras del cine dramático «El tercer hombre» de Carol Reed y «La noche de la iguana» de John Huston.

La revista *Cine Nuevo*, en su número de marzo de 1986, hacía una reflexión recordando que tuvo como uno de sus objetivos servir de cauce a las inquietudes de los cineclubistas haciendo de nexo de unión entre ellos e informándolos de la situación en cada momento(55). Planteaba la necesidad de crear un órgano colectivo para mayor cohesión interna y para dar a conocer las demandas de la animación cultural del cine. Proponía un cambio de métodos en los organismos de defensa del cineclubismo, especialmente en la Confederación de Cine-Clubs del Estado Español. Por último, veía imprescindible crear una comisión de trabajo,

integrada por cineclubistas y gente de la cultura para poder poner en marcha planes ambiciosos deseados desde hace tiempo.

Tras un paréntesis de varios meses la programación se reanudó el segundo trimestre de 1986 con la II Semana de Cine Inédito del 16 al 20 de abril. La Fundación Municipal de Cultura seguía colaborando con el Cine Club Universitario. Los títulos ofrecidos fueron «Sangra fácil» de los hermanos Cohen, «El arreglo» de José Antonio Zorrilla, «Vuelo a Berlín» de C. Petit, «Fanny y Alexander» de Ingmar Bergman y «Tierra de nadie» de Alan Tanner.

El mes de mayo puso fin a las actividades cinematográficas del curso con dos obras maestras que levantaron gran expectación «El gatopardo» de Luchino Visconti y la irrepetible «Teléfono rojo ¿volamos hacia Moscú?» de Stanley Kubrick.

Los cineclubs en los dos últimos años habían experimentado una notable recuperación, superando incluso los niveles máximos alcanzados durante la época de la censura. Así se expresaba el Presidente de la Confederación de Cine-Clubs del Estado Español, José Esteban Lasala en la revista *Cine Nuevo* del último número del año. Continuaba afirmando que las programaciones contratadas a través de la Confederación en 1986 iban a alcanzar un récord absoluto. Los largometrajes doblaban en número a los que se demandaban dos años antes.

El nuevo curso dio comienzo el 29 de octubre con la proyección de la película «Pandora y el holandés errante» de Albert Lewin. Las proyecciones en el primer trimestre del curso 1986-1987 tuvieron lugar en Gran Teatro Falla, trasladándose a partir de enero a la sala que la Delegación de la Consejería de Cultura tenía en la Plaza de España. El precio de las entradas pasó de 150 a 200 pesetas pero siguieron ofreciendo a los socios filmes de calidad contrastada como «Las uvas de la ira» de John Ford, «El diablo dijo no» de Ernest Lubitsch y «Atraco perfecto» de Stanley Kubrick.

La revista *Cine Nuevo* realizó en marzo 1987 una entrevista a Pedro Navarro, Director General de Promoción Cultural de la Junta de Andalucía, en la que dialogaron sobre el presente y el futuro del cine y de los cineclubs(56). Afirmaba rotundamente que los cineclubs eran la única alternativa en ese momento para salvar el cine. Proponía realizar una campaña de divulgación seria del cine en la que los cineclubs tenían que tener un papel protagonista ya que consideraba que la industria estaba sufriendo una fuerte crisis de forma que en determinadas poblaciones la única alternativa la representaban los cineclubs.

Desde su fundación el Cine Club seguía colaborando con Alcances, otorgando junto a otros cineclubs de la provincia uno de los premios de la Muestra Cinematográfica del Atlántico.

La actividad cineclubista continuó proyectando en el curso siguiente 1987-1988 en el salón de actos del Colegio Valcárcel. Dentro de la programación preparada habría que destacar la

novedosa iniciativa en colaboración con la Consejería de Cultura, la Fundación Municipal de Cultura y la Diputación de Cádiz del Ciclo «Con Voz Propia» en versión original subtitulada. Cada película iba precedida por un cortometraje. Entre las cintas exhibidas entre los meses de febrero y marzo de 1988, merecen destacarse «El declive del imperio americano» de Denis Arcaud, «Chico busca chica» de Leos Carax y «Sin techo ni ley» de Anes Varda. El ciclo finalizó con el film «Bajo el peso de la ley» de Jim Jarmush.

Las proyecciones programadas para el curso 1988-1989 se exhibieron en el Cine Juventud de la Casa de la Juventud dependiente de la Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Cádiz. La colaboración con la Federación Andaluza de Cineclubs se plasmó en la celebración de la Muestra de Cortometrajes. Una de las novedosas iniciativas de estos años fue la puesta en marcha de los llamados Circuitos de Cine, y que tenían lugar en la Sala de la Casa de la Juventud.

El Cine Club Universitario además de la programación cinematográfica semanal se encargaba de realizar otras acciones. Los martes en el salón de actos de la Casa de la Juventud organizaba ciclos de géneros y autores, la «Semana de Cine Inédito», las «12 horas de cine», así como actividades en colegios, institutos y diversas asociaciones.

En noviembre habría que destacar una nueva edición del ciclo «Con Voz propia» organizados con la colaboración de la Federación Andaluza de Cine clubs y la Concejalía de Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Cádiz. Desde el 1 de noviembre hasta el 24 de enero se ofrecieron dos ciclos: «Panorámica del Cine Actual» y «Panorama del Cine Soviético», alternándose semanalmente uno y otro. Abrió con «Crazy love» de Dominique Deruddere, continuando con los títulos «Mañana fue la guerra» de Y. Kara, «Hombres, hombres» de Doris Dorrie, «El recadero» de A. Shajananov, «Nola Darline» de Spike Lee, «Control en los caminos» de Alexei German, finalizando el año con «El amigo de mi amiga» de Eric Rohmer. En enero de 1989 continuaron las sesiones de los dos ciclos, destacando «Cielo sobre Berlín» de Win Wenders y «Sacrificio» de Andrei Tarkowsky, que puso punto final al ciclo.

Reanudado el curso en abril con el III Circuito de Cine promovido por la Federación Andaluza de Cine Clubs. Destacamos las cintas «Dublineses» de John Huston, exhibida el martes 25 de abril y el largometraje español «Remando al viento» de Gonzalo Suárez visionado el 2 de mayo. Del resto de la interesante programación final cabe mencionar la proyección del clásico «Los sobornados» de Fritz Lang.

Los preparativos para iniciar el último curso de la década 1989-1990, se iniciaron tras las vacaciones de verano. Los responsables del cineclub seguían contando con la colaboración de la Fundación Municipal de Cultura, la Federación Andaluza de Cineclubs y la Concejalía de Juventud y Deportes. El martes 7 de noviembre de 1989 comenzó la programación con una muestra de cine fantástico «La invasión de los ladrones de cuerpos» de Don Siegel. Seguirían algunos títulos míticos del género de terror como «La noche del cazador» de Charles Laughton y la comedia «La fiera de mi niña» de Howard Hawks.

El 30 de enero de 1990 en el Cine Juventud se proyectó «Pollo al vinagre» iniciando el segundo trimestre en el que destacaría también la cinta india «Salaam Bombay» de Mira Fair. Lo más destacado de la programación de este curso fue la convocatoria del V Circuito «Con Voz Propia» que se celebraría del 13 de marzo al 22 de mayo. Esta edición constaba de un «Ciclo de Cine Chino» y otro de «Cine Actual» que se alternaban cada semana.

Las películas seleccionadas ofrecían una muestra interesante que comenzó con «Bagdad Café» de Percy Adlon y continuó con títulos como «Tierra amarilla» de Chen Kaige, «Helsinki-Nápoles» de Mika Kaurismaki, «Sorgo rojo» de Áng Yimou o «La lectora» de M. Deville.

El primer curso de la nueva década 1990-1991 destacó por la aportación de la Federación Andaluza de Cineclubs a través de circuito de cine «Bazar europeo» con representación española en «Las cartas de Alou» de Montxo Armendáriz(57). Otro de los ciclos destacados fue el de Cine Contemporáneo que pondría fin a la programación.

El Cine Club Universitario continuó ofreciendo una programación de calidad con películas en versión original, siempre que era posible, que en la mayoría de los casos no podían verse en las pantallas de las salas comerciales. Su actividad se prolongó hasta comienzos de los 90, dejando tras de sí varias décadas de buen quehacer y amor por el buen cine. Varias generaciones de jóvenes gaditanos tuvieron la oportunidad de formarse y al mismo tiempo disfrutar ampliando su cultura cinematográfica. Surgió en un momento clave durante los últimos años de la dictadura, haciendo frente a trabas y censura para ir creciendo durante la transición, superando con ilusión los obstáculos que se cruzaban en el camino y madurar con la democracia.

Una de las últimas actividades destacadas del cineclub fue la organización del curso «Iniciación al lenguaje fílmico» en la Academia Universitas(58) (del 7 al 11 de marzo de 1993) a modo de colofón a dos brillantes trayectorias paralelas por la educación y la cultura. Tomaría el relevo a partir de 1993 el programa Campus Cinema de la Universidad de Cádiz con la colaboración de la Fundación Municipal de Cultura.

ANEXOS

LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA EN CÁDIZ. BREVE APROXIMACIÓN

La cartelera en Cádiz al inicio de 1963 presentaba ocho cines: Gades, San Miguel, Imperial y Teatro Andalucía pertenecían a Inmobiliaria Gaditana S.A. administrada por la familia Ponte (de origen gallego y residente en Madrid) que también regentaba el Cine Municipal (propiedad del Ayuntamiento). La empresa Moreno inauguró en noviembre de ese año el Cine Avenida y gestionaba a su vez el Gran Teatro Falla (propiedad del Ayuntamiento). Y el Cine Nuevo patrimonio de los hermanos Baro.

Durante la temporada estival se sumaban siete cines de verano: Terraza, Delicias y España (Inmobiliaria Gaditana S.A.); Brunete y Caleta (empresa Casado); Maravilla (familia Roche); y el Cine Mar (familia Barcala).

A finales de los años sesenta y principios de los setenta el modelo tradicional de exhibición cinematográfica experimentó en la totalidad del territorio nacional una notable caída, varias fueron las causas de la pérdida de la hegemonía del cine en la elección de ocio: principalmente los cambios económicos y sociales que originaron nuevas formas y hábitos en la ocupación del tiempo libre, además de la incipiente competencia de la televisión. También el sistema de exhibición muy vinculado al mercado inmobiliario se quebró hacia otras fórmulas. En este contexto si bien se inaugura el Cine Gaditano en agosto de 1965, desaparecen el Cine San Miguel (mayo de 1967), el Cine Mar (septiembre de 1970), el Cine Gades (abril de 1971), el Cine Delicias en 1972 y el Maravilla en 1973; y se incorpora el Minicine Juventud el seis de noviembre de 1976.

En la década de los ochenta y principios de los noventa la exhibición cinematográfica española alcanzó su situación más crítica, propiciada por diversos factores: envejecimiento de los equipamientos, las dificultades para adaptarse a nuevos tipos de espectadores, la ampliación de diversas formas de consumo del tiempo de ocio y la feroz competencia de la televisión y el video. Fueron desapareciendo las grandes salas (los llamados «palacios de cine»), irrumpiendo con fuerza las «multisalas» que tímidamente se había iniciado en la década anterior. Lo cual supuso un giro cualitativo para las empresas exhibidoras impulsando nuevos modelos de gestión. Los «multicines» constituían un concepto novedoso para responder a las nuevas reglas del consumo cinematográfico. En este sentido en 1981 se inauguraron los «Multicines Cádiz» (Edificio Reina Victoria) con dos salas (hubo en el año 1975 un proyecto promovido por Francisco López Montero «Multicines Europlaya», ubicado en el mismo complejo urbanístico –contemplaba cuatro salas– que no se llevó a efecto); y se cerraron al año siguiente el Cine «España» y el «Minicine Juventud». A principios de 1983 cerró el Cine «Gaditano», un año después el Cine «Terraza»; el Gran Teatro Falla dejó de ser sala de cine en febrero de 1984 una vez que el Ayuntamiento lo recupera al finalizar el periodo de arrendamiento con la empresa que lo explotaba.

El Cine Nuevo se transformó en «Sala X», permaneciendo casi dos años hasta que en la primavera de 1986 reaparece como cine de estreno y un año después realiza obras para la adaptación de dos salas (Multicines Nuevo). Finalmente, el Cine Imperial cerró sus puertas el treinta y uno de enero de 1988.

Durante esta década se produce un cambio en el empresariado exhibidor, apareciendo en escena la entonces poderosa «Cinesa» que se hizo cargo de los cines de Inmobiliaria Gaditana; así como «QM Cines» –empresa local que gestionaba los Multicines Cádiz además de Avenida y Nuevo en asociación con José López Fernández (veterano gerente en la empresa Moreno)–, ésta a finales de los ochenta aparece como la única exhibidora en la ciudad.

A mediados de los noventa se produjo un significativo repunte de la exhibición en España debido a la aparición de grandes complejos cinematográficos ubicados en su gran mayoría en centros comerciales que aumentó considerablemente el número de pantallas. Estos eran los denominados «multiplexes» y «megaplexes» situados en la periferia o bien los «cityplexes» localizados en el interior de la trama urbana próximos al centro. Incorporaban novedosas fórmulas como la aplicación de tecnología punta, salas de cuidado diseño espaciosas y cómodas, complementadas con otras actividades y atractiva oferta de restauración.

En Cádiz, la década se inició con el cierre del Cine Municipal y el Teatro Andalucía. La remodelación del enorme espacio que ocupaba aquél, fruto de un acuerdo entre el Ayuntamiento e Inmobiliaria Romego dio lugar a unas galerías comerciales y a los «Multicines el Centro» (nueve salas) gestionado por el grupo Al Andalus-Cineopolis. Hecho que ocasionó poco tiempo después la desaparición de los cines «Avenida» y «Nuevo», y por último el cierre en abril de 1999 de los «Multicines Cádiz».

A principios del siglo veintiuno la apertura en la ciudad de «El Corte Inglés» e «Hipercor» conllevó la inauguración de un nuevo complejo cinematográfico «Cinesur» (diez salas) gestionado por el grupo Sánchez-Ramade (actualmente por la empresa francesa MK2).

LAS SALAS DE ARTE Y ENSAYO EN CÁDIZ

Las salas especializadas de exhibición se autorizaron mediante una Orden del Ministerio de Información y Turismo de doce de enero de 1967. En un principio se distinguió entre «Salas Especiales» para exhibir películas en versión original para extranjeros (nunca se pusieron en marcha), y las denominadas de «Arte y Ensayo» para un público minoritario español en versión original con subtítulos, además de las declaradas de «Especial Calidad». Para optar a ellas se debían cumplir algunos requisitos: tan solo se podían ubicar en capitales de provincia y ciudades de más de cincuenta mil habitantes; el aforo máximo de las salas era de quinientas butacas; y el precio de la entrada se dejaba a criterio del exhibidor. Lógicamente esto implicaba una aplicación más permisiva de la censura.

La primera sala de estas características se inauguró en Barcelona en julio de 1967 con la proyección de «Repulsión» de Roman Polanski; curiosamente con esta misma película el Cine Imperial inició su andadura como sala de «Arte y Ensayo» el uno de octubre de 1969, finalizándola el veintiséis de octubre del año siguiente. Durante ese periodo se proyectaron setenta y cinco películas de reconocidos autores como B. Bertolucci, L. Visconti, P. Pasolini, M. A. Antonioni, J. L. Godard, F. Truffaut, C. Chabrol, J. Losey, L. Buñuel entre otros; lo paradójico fue que la película más vista (un mes en cartelera) y gran taquillazo lo obtuviera «Helga, el milagro de la vida» de Erich F. Bender, producida en 1967 por el Ministerio de Sanidad de la República Federal Alemana destinado como documental de educación sexual a los jóvenes; fenómeno que aconteció en todo el país. A partir de 1970 estas salas padecieron un galopante declive cuyas causas respondían a diversos factores: el principal, las contradicciones de una política cinematográfica pretendidamente oportunista que no logró sus objetivos; el enconamiento de la censura con la llegada al Ministerio de Sánchez Bella; el oportunismo de las empresas exhibidoras; la limitada disponibilidad de películas por parte de las distribuidoras; y una deriva a la programación de títulos de ligero contenido sexual que no se permitían en las salas comerciales.

Durante la transición se produce un rebrote de las Salas de Arte y Ensayo mediante una orden ministerial de catorce de febrero de 1976 que modificó la situación de las mismas, medida que formulaba parte de un paquete que tenía como objetivo iniciar la reforma de la política cinematográfica. La modificación consistió simplemente en ampliar los márgenes anteriores (se autorizó abrir salas en poblaciones inferiores a cincuenta mil habitantes y se aumentó la capacidad de las salas a setecientos cincuenta espectadores). En nuestra ciudad el Cine Avenida se estrenó como Sala de Arte y Ensayo el diecinueve de junio de 1976 con la proyección del film búlgaro «Cuerno de Cabra»; también de nuevo el Cine Imperial se sumó el cinco de julio con el estreno de «La naranja mecánica» de Stanley Kubrick. Sin embargo, la aventura del Cine Avenida apenas dura dos meses (el dieciocho de agosto fue su última sesión como sala especial), dos salas de similares características era demasiado. Por la pantalla del Imperial pasaron películas de Fellini, Polanski, Fassbinder, Rohmer...; las míticas «Viridiana» y «El fantasma de la libertad» de Luis Buñuel, así como las de Basilio Martín Patino «Canciones para después de una guerra» y «Queridísimos verdugos».

A finales del año 1977 se suprimió la censura cinematográfica así como las salas especiales de exhibición (Decreto del 11 de noviembre); aunque muchas, caso del Imperial, siguieron utilizando la denominación para una programación predominantemente de filmes eróticos.

Las salas especiales volvieron en 1982 (ley 1/82 de 24 de febrero), distinguiéndose dos tipos: las «Salas X» destinadas a la pornografía y nuevamente las de «Arte y Ensayo» para aquellas obras de interés cultural o de experimentación en el lenguaje cinematográfico, estableciéndose unas condiciones que fijaran los criterios de regulación; pero no obstante fueron convirtiéndose en un fenómeno residual.

El Cine Nuevo al amparo de esta nueva legislación se transformó en «Sala X» inaugurando esta modalidad el dos de mayo de 1984 hasta el veintitrés de marzo de 1986, reapareciendo como cine de estreno una semana después.

LA CONMEMORACION DEL 75 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DEL CINE (1895-1970) EN CÁDIZ

Partió la iniciativa del «Club Universitas», entonces núcleo de Alcances, que elaboró un proyecto de semana cinematográfica para celebrar el acontecimiento. Coordinado por José Manuel Marchante fue presentado en enero de 1971, «con motivo de cumplirse el septuagésimo quinto aniversario del nacimiento del cine, creemos interesante conmemorar esta efemérides, con la celebración de unos actos que pongan de manifiesto la importancia que el cine tiene en la cultura y civilización contemporáneas. Intentamos de esta forma que en Cádiz no pase desapercibida esta fecha, que va a ser conmemorada en las más importantes capitales europeas». Párrafo introductorio del programa que constaba de las siguientes actividades: proyecciones de las películas más importantes de la historia del cine; exposición de carteles, fotografías y folletos históricos; exposición de libros y publicaciones cinematográficas en la que colaborarían varias librerías de la ciudad; sesiones de estudio que contarían con la asistencia de destacadas personalidades de la dirección y de la crítica cinematográfica; y artículos en la prensa y espacios radiofónicos dedicados a las diversas etapas de la historia del cine. Acompañado por una extensa relación de títulos de películas que abarcaba desde los inicios del cinematógrafo (Lumière, Méliès...), la época muda (Chaplin, Griffith, Eisenstein...), comienzo del sonoro hasta principios de la década del sesenta (Renoir, Vigo, Dreyer, Welles, de Sica, Resnais, Buñuel, Viconti, Bergman, Ozu...).

La propuesta se envió a diversas instancias institucionales (Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo, Diputación y Ayuntamiento), Filmoteca Nacional, Federación Nacional de Cine-Clubs y organismos cinematográficos europeos con representación en nuestro país, así como entidades financieras.

La semana conmemorativa fue patrocinada por la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo y la Filmoteca Nacional. Se celebró entre el once y el diecisiete de junio de 1971, teniendo lugar las proyecciones en el salón de actos de la Escuela Náutica. La programación se desarrolló en siete sesiones: «Tormenta sobre México» de S. M. Eisenstein. «Hombres de Arán» de Robert J. Flaherty. «Intolerancia» de D. W. Griffith. «La aldea maldita» de Florian Rey. «Amanecer» de F. W. Murnau. «Homenaje a Georges Méliès (se seleccionaron trece títulos)». «El navegante» de Buster Keaton y «Homenaje a Charles Chaplin» (se escogieron cuatro cortometrajes). Las películas fueron precedidas de presentación y una breve introducción para situarlas en el contexto histórico cinematográfico.

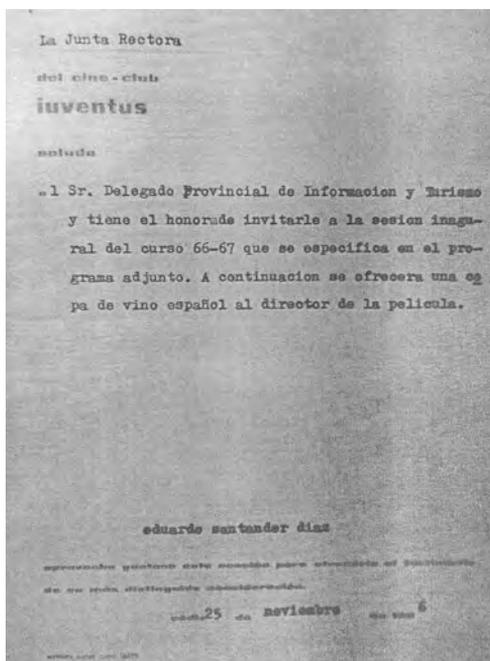
Durante la semana se publicaron textos divulgativos de la invención del cine y de su historia, algunos aparecieron en la prensa y se emitieron en las emisoras locales.

EL CINERAMA LLEGA A CÁDIZ

Al iniciarse el mes de junio de 1970 en uno de los solares de la Avenida Fernández Ladreda (conocido popularmente como «antiguo campo de las vacas»), se fue instalando la enorme bóveda metálica del cinerama, ocasionando gran expectación y curiosidad que se reflejó en la afluencia de gaditanos a los dos sesiones de inauguración el viernes diecinueve con la proyección de «Esto es Cinerama».

La llegada a nuestro país se produjo a finales de 1958; seis años después de su nacimiento y cuando ya estaba implantado el «Cinemascope» y el «TODD AO» comenzaba; lo cual originó que tan solo funcionase en Madrid (Teatro Albéniz), Barcelona (Teatro Nuevo) y ya a partir de 1962 en Valencia (Cine Oeste). En el resto del territorio peninsular recibieron la visita de la «Carpa Cinerama» entre los años 1967 y 1972 (la gira abarcó las ciudades de San Sebastián, Sevilla, Alicante, Murcia, Granada, Córdoba, Málaga, Cádiz, Valladolid, Gijón, Oviedo y la Coruña). Esta fue una iniciativa de la empresa «Cinesa» (Alfredo Matas) que encargó la construcción de una carpa transportable (obra del arquitecto valenciano Emilio Pérez Piñero), anunciándola como la pantalla más grande de Europa, añadiéndose el sistema de triple proyección. Se realizaron tres proyecciones más: «Aventura en Rusia» (estreno el tres de julio); «Las siete maravillas del mundo» (estreno el uno de agosto) y «Aventuras en los mares del sur» (estreno el diecisiete de agosto)

ANEXO FOTOGRÁFICO CINE CLUB IUVENTUS (IUV)



da del año.
una de miel en familia
AYLEY MILLS
IN MILLS
A. mayores de 18 años
nos 221041 y 222380
DEL LUNES Telefono 213861

(Color).
CINE IMPERIAL.—Desde las siete. (A. mayores de 18 años). ¡¡ULTIMO DIA!!
TERCERA SEMANA DE EXITO. ¡El no va más de las películas cómicas!
GRACITA MORALES y JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ en la película más divertida del cine español "OPERACION CABARETERA" (Color).

Inauguración del curso en el Cine-Club Iuventus

Ayer domingo, en el Salón de Actos del Colegio Mayor, amablemente cedido por su Director, tuvo lugar la sesión inaugural del V Curso del Cine-Club Iuventus.

Se proyectó el film polaco de Anna Sokolowska, "BEATRIZ", una interesante muestra de una cinematografía prácticamente desconocida en nuestro país, y que actualmente está triunfando en todos los festivales internacionales, y en las pantallas del mundo.

Completó el programa el documental de Carlos Saura "CUENCA", gentilmente cedido por la Comisaría de Extensión Cultural, esbozo de una incipiente escuela documentalista de España.

Nuevamente el Cine Club Iuventus abre sus puertas en este V Curso de vida, para colaborar en el desarrollo de la cultura de Cádiz.

IAS DE DIAS

n sus días:

—San Servando y San Germón de Cádiz. Los señores arcía, Matute, Rojas. Vinolia Monzón.

—San Rafael. Los señores arrasco, Delegado provincial Información y Turismo. Palázquez. Gil López. Ramos. guirre. Cuvillo. Grosso. C. arcía Serrano. García Polbo Dobolo. Fernández P. agor. Fernández Liebret. Rosado. Galán Iglesias. Ga-

leano. González Gallego. Agudo. Bra- vo. Parodi. Santamaría. Zaragoza. Señora de Molina (don Juan de Dios).

Señores Vázquez Barea. Matute. Pardo. Aldon Midsu. Amaya. de la Torre. Suelro Pantoja. Ortega. Reina.

Día 26.—San Everisto. Los señores Puerta y del Río.

Día 27.—Don Florencio Sánchez. Don Florencio Molinero.

Día 28.—Don Narciso Ruiz Vega.

CSBR, EN LA UNIVERSIDAD DE MADRID.

Cine Club "Juventus"

CICLO DE CINE FRANCÉS

El "Cine Club Juventus" ha organizado un interesante ciclo de cine francés, cuya primera manifestación tuvo lugar ayer domingo a las 12 de la mañana en el salón de actos de la Escuela Náutica donde fue presentada la película "L'Atlante" (de chabalán qui passe) de Jean Vigo, en homenaje del cual fue proyectada, teniendo su continuación este ciclo con la proyección, el próximo domingo, de "Zéro de conduite" del mismo director y en idéntico local.

Por último, el día 1 de mayo se cerrará este ciclo con "Le beau Serge" (el bello Sergio) de Claude Chabrol.

Ateneo madrileño

merar. Cuarta semana de éxito arrollador con la grandiosa película en Cinemascope y Technicolor

Desde la terraza...

por PAUL NEWMAN y JOANNE WOODWARD
A. mayores de 18 años
Teléfonos 221041 y 222380

Madrid sigue creciendo

El constante y cada vez mayor crecimiento de Madrid, con la frecuente apertura de nuevas calles y plazas en las barriadas extremas, ha determinado a la Dirección General de Correos a establecer un nuevo Distrito Postal, que llevará el número 23.

Este nuevo Distrito Postal, que tendrá vigencia a partir del próximo día 1 de mayo, comprende las zonas de Aravaca, El Plantío, Ponzuelo y lugares próximos a las zonas anteriores, con un total de calles que se aproxima a las 700.

La Dirección General de Correos

ROBERT FRANKIE HOWE
"FOLLON EN EL HOSITAL" (Eastmancolor).

CINE GADITANO.—Alas 6
Ultimo día: "ROMEO Y LIETA".

CINE IMPERIAL.—Desde siete. (A. todos los púcos). Un mundo asombr y fantástico. Un rei que se anticipa a lo un día puede ser realic KEN WOOD "SUPER GO EL GIGANTE" (P. rámica-Eastmancolor).

HOY LUNE

Ha salido el sol a las 6
Se pondrá a las 20.4.

VIDA RELIGIOSA

SANTORAL: San Anse ob. y San Apolo, compañ mártires.

JUBILEO CIRCULAR: la capilla del Beato Diego Cádiz.

FARMACIAS DE GUARDI Servicio DIURNO (desde nueve y media de la mañ hasta las doce de la no

Licenciado señor Me

CINE CLUB JUVENTUS
APARTADO DE CORREOS Nº 499.- BAZIL.- ESPAÑA

CURSO 1969 - 1970

cineastas frente a
HOLLYWOOD

"Yo declaro, una vez por todas, la guerra a Hollywood y sus habitantes. Yo, Charles Chaplin, declaro que Hollywood agoniza. Ya no tiene nada que ver con el cine —que se supone un arte—, sino únicamente con el rodaje de silenciosos de olvido. Ha ce tiempo que pienso en abandonar los Estados Unidos, a pesar de todas las satisfacciones materiales y materiales que he recibido. Y en el país en que voy a acabar mis días intentaré acordar que soy un hombre como los otros hombres y, por tanto, tengo derecho al mismo respeto que los demás hombres."

CHARLES CHAPLIN

en colaboración con la Asociación de Alumnos de la Escuela O. de Náutica

ANEXO FOTOGRÁFICO CINE CLUB UNIVERSITARIO (CINC)

<u>CINE CLUB UNIVERSITARIO</u>	
<u>Modificación de los estatutos de 1971 del referido cine-club.-</u>	
Los artículos 1º, 2º y 3º; que dicen:	
Art. 1º.-	Este cine-club se crea bajo el patrocinio de la Facultad de Medicina de Cádiz y del Colegio Universitario de Cádiz.
Art. 2º.-	El cine-club se denominará: CINE-CLUB UNIVERSITARIO DE CÁDIZ . Su domicilio social será: COLEGIO UNIVERSITARIO DE CÁDIZ . Su ámbito territorial de acción será local.
Art. 3º.-	Su finalidad será proyectar para los socios pertenecientes al mismo documentales cinematográficos, producciones cinematográficas, tanto mudas como sonoras y en color como en blanco y negro, de producción extranjera y nacional. Cada proyección irá presidida por una charla en la que se expondrán las características técnicas de la misma, y al finalizar la proyección se iniciará un diálogo entre el presentador y los socios con el objeto de aclarar los puntos que expuso previamente a la vez que se desarrolla la educación cinematográfica de los socios.
<u>Quedan modificados y refundidos en el CAPITULO I: De la constitución, nombre, fines y domicilio. Que dice:</u>	
Art. 1º.-	Este cine-club se constituye como una asociación cultural independiente, cuyo nombre es: " CINE-CLUB UNIVERSITARIO DE CÁDIZ ".
Art. 2º.-	Su finalidad es la de promover el interés por el arte cinematográfico como medio de comunicación social; estudiar su historia, tendencias, autores; analizar el lenguaje cinematográfico y sus posibilidades, así como la técnica del cine. Procurando elevar y difundir la cultura cinematográfica entre sus asociados por medio de coloquios, seminarios, conferencias, publicaciones y fundamentalmente proyecciones de películas.
Art. 3º.-	Las actividades del cine-club se limitan a los fines establecidos en el artículo anterior y en ningún modo tendrán fin lucrativo.
Art. 4º.-	El domicilio social queda establecido en : c) San Rafael 16-18, 3º (Cádiz).
Art. 5º.-	Su ámbito territorial será local y excepcionalmente coordinará labores con otros cine-clubs.
Los artículos 4º y 15º; que dicen:	
Art. 4º.-	De los socios: Podrán ser socios los que así lo soliciten. Deberes: Abonar cuotas mensuales. Elegir miembros de la Junta Directiva. Asistir a la asamblea de socios. Derechos: Poder asistir a las sesiones. Ser elegidos para la dirección. Pérdida de la calidad de socios: Dejará de pertenecer al Cine-Club todo aquel que lo solicite, así como aquel que no se atenga a los fines del cine-club o demore el pago de las cuotas, más de 60 días.
Art. 15º.-	La edad mínima de los socios de este cine-club será de dieciocho años
<u>Quedan modificados y refundidos en el CAPITULO II: De los asociados. Que dice:</u>	
Art. 6º.-	Podrán ser socios del cine-club los mayores de edad que así lo soliciten.
Art. 7º.-	La inscripción como socios del cine-club presupone la total aceptación de los presentes estatutos y da derecho a la asistencia a todos cuantos actos se organicen por el mismo, siempre que se encuentre al corriente en el pago de las cuotas establecidas.

Boletín Informativo



F. C. C. E. E. 1980

25 Noviembre 1980

La coordinadora provincial de cine-clubs se integra en la federación de Andalucía

La coordinadora provincial de Cine-clubs ha decidido integrarse en la federación andaluza promovida por la Junta de Andalucía, que próximamente realizará su asamblea constituyente en Córdoba. La coordinadora provincial de Cádiz es la única existente en Andalucía.

Por otra parte, se aprobó también la comarcalización de las actuaciones de la coordinadora; comentándose las experiencias y proyectos

de educación cinematográfica en el ámbito escolar y entre los asociados. El presidente y secretario de la coordinadora, Rafael Garófano y Enrique del Alamo, respectivamente, informaron que, una vez recojan la situación y desarrollo de la presente temporada en los distintos cine-clubs de la provincia, presentarán para su aprobación el plan de acción para el año próximo, recabando las ayudas necesarias de los organismos provinciales.

Se reunió la coordinadora provincial de Cine-Clubs

La coordinadora provincial de Cine-Clubs se ha reunido en la Casa Municipal de Cultura para analizar la problemática de los cine-clubs en la provincia, así como la promoción y divulgación de la cultura cinematográfica.

A la reunión asistieron los representantes de los cine-clubs «Anfora», de San Fernando; «Popular», de Jerez; «Puente Chico», de Chiclana; «Universitario», de Cádiz; «Melies», del Puerto de Santa María; «Ente», de Puerto Real y el vocal de Andalucía de la Federación de cine-clubs del Estado Español.

Los asistentes diseñaron un amplio programa de actuación que expondrán en la reunión que, hoy se celebra en la Diputación.

Subvenciones de la Diputación a los cine-clubs de la provincia

La Diputación ha distribuido un total de setecientas mil pesetas en subvenciones a los cine-clubs que integran la coordinadora provincial, durante una reunión que presidió el diputado Rafael Garófano, en la que se estudiaron las programaciones culturales y situaciones económicas de cada uno de ellos.

Al cine-club Gazul, de Alcalá de los Gazules, se le concedieron trescientas mil pesetas de subvención, al estar iniciándose con total carencia de infraestructura; noventa mil

al Universitario de Cádiz, setenta mil al Popular de Jerez, Puente Chico de Chiclana y Anfora de San Fernando, y cincuenta mil al Kimeria de San Roque y al de Algeciras.

Por otra parte, se acordó nombrar al cine-club Popular de Jerez como centro coordinador de los provinciales y apoyar la candidatura de su representante en la reunión de la zona andaluza de la Federación Española de Cine-Clubs, que se celebra hoy en Sevilla.

Cine

El Cine-club Universitario, trece años a sus espaldas

Con la proyección esta noche de «Las noches de Cabiria» inicia de nuevo su andadura anual una de las instituciones culturales gaditanas que más regularmente ha desarrollado su labor en los últimos años: el Cine-club Universitario. Tras trece años, y tras sufrir una última época caracterizada por el olvido de la administración, este año se inicia una nueva etapa marcada por el apoyo de la Fundación Municipal de Cultura que se concreta en una nueva ubicación, el Gran Teatro Falla, y en una programación que intenta desterrar el tópico de elitismo que tienen los cine-clubes.

Y para ello nada mejor que empezar con un film clásico en la filmografía de Federico Fellini, «Las noches de Cabiria», con la que obtuvo, en 1957, el oscar a la mejor película extranjera y con la que consiguió su consagración a nivel internacional. Confirmándola posteriormente con «La dolce vita». En próximas fechas se iniciará un ciclo titulado «4 grandes de una década», donde se hará un repaso a una serie de obras maestras, muy poco conocidas entre nosotros, de la década de los 50. Se

iniciará el ciclo con «Faraón», del polaco Jerzy Kawalerowicz. Espléndida visión del Egipto antiguo, lejos de la versión monumental y grandilocuente a que nos tiene acostumbrado Hollywood. El ciclo continuará con «El general de la Rovere» del italiano Roberto Rossellini, uno de los padres del neorrealismo, estilo al que pertenece este film, a pesar de estar realizado en 1959, y que constituye un valiente grito de libertad y solidaridad humana. Posteriormente se proyectará una obra maldita, «Baby doll», del armenio-estadounidense Elia Kazan. Magnífica oportunidad de ver una obra que escandalizó en su año de producción (1952) a la sociedad de su tiempo y que no pudo ser vista por el público gaditano hace dos años en la edición de Alcances. Finalmente el ciclo terminará con «Sonrisas de una noche de verano» de Ingmar Bergman. En esta ocasión el director sueco se aparta de su tradicional temática metafísica para narrarnos una sencilla historia de amor que se desarrolla en una exuberante naturaleza, verdadera protagonista del film.

J.M. SANCHEZ

CINE - CLUB
UNIVERSITARIO

CIRCULAR INFORMATIVA

El cine-club inicia el sábado 21 de Octubre las actividades del presente curso; queremos ponerlos al corriente sobre algunas innovaciones, proyectos y la programación del primer trimestre.

Las dificultades económicas por las que pasó el cine-club el curso anterior, se han visto menguadas en parte por la subvención concedida por el Ministerio de Cultura que asciende a 75.000 ptas. Sin embargo los costos para este año han experimentado un gran aumento, pero con vuestra ayuda esperamos salir adelante.

A continuación señalaremos las siguientes normas par el presente curso:

- Obligatoriedad del socio de presentar el carnet para adquirir la entrada.
- La renovación del carnet será de 25 ptas. (La inscripción como nuevo socio 200ptas.)
- La cuota de entrada por sesión 60 ptas. (No socios 80 ptas.)
- Los socios recibirán gratis en su domicilio los folletos y revistas que se publiquen.
- A lo largo del curso habrá unas sesiones gratis para los socios, al menos serán tres y dependerán de la economía del cine-club.

El cine-club publicará una revista que tendrá caracter trimestral y en ella pueden colaborar todos los socios que lo deseen.

Las proyecciones seguiran siendo en la Escuela de Náutica, la hora del comienzo de proyección será a las 7,30 los sábados; el horario se adelanta en media hora con respecto al curso anterior en provecho de lo que consideramos vital: el coloquio, que tendrá lugar al finalizar la proyección.

En estos momentos se estudia la posibilidad de hacer unos seminarios, sobre los cuales se informará más adelante.

Programación del primer trimestre:

- 21 de Octubre, "LA TIERRA DE LA GRAN PROMESA" A. Wajda (Polonia)
- 28 de Octubre, "THE LAST PICTURE SHOW" P. Bogdanovich (EE.UU)
- 4 de Noviembre, "L'AFFICHE ROUGE" F. Cassenti (Francia)

CICLO WERNER HERZOG (R.F.A.)

- 11 de Noviembre, "TAMBIEN LOS HERMANOS EMPEZARON PEQUEÑOS"
- 18 de Noviembre, "SIGNOS DE VIDA"
- 25 de Noviembre, "PAPA MORGANA, ESPEJISMOS"
- 2 de Diciembre, "EL DESENCANTO" J. Chavarri (España)
- 9 de Diciembre, "PARTNER" B. Bertolucci (Italia)
- 16 de Diciembre, "THE FRONT" M. Ritt (EE.UU), sin confirmar.



112 horas de cine y fiesta!

CUATRO GRANDES PELICULAS (35 mm):

EL GATO CALIENTE (Ralph Bakshi)
HIROSHIMA, MON AMOUR (A. Resnais)
M.A.S.H. (Robert Altman)
EL QUINTO SELLO (Zoltan Fabri)

ANTOLOGIA DEL CINE CLASICO (16 mm):

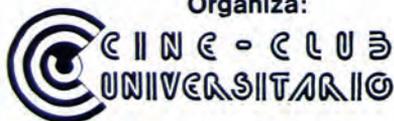
UNE PARTIE DE CAMPAGNE (J. Renoir)
EL ACORAZADO POTEMKIN (S. M. Eisenstein)
EL GABINETE DEL DR. CALIGARI (R. Wiene)
EL ULTIMO (F. W. Murnau)
EL TESTAMENTO DEL DR. MABUSE (F. Lang)

Actuaciones:

GRUPO DE JAZZ "BAHIA JAZZ QUINTET"
FELIPE SCAPACCINE Y JOAQUIN ALEGRIA

COLEGIO C.R. VALCARCEL - SABADO, 5 de Junio, de 12 a 24 horas

Organiza:



Patrocina:



Colaboran:

CONCEJALIA DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE CADIZ,
INSTITUTO ALEMAN Y EMBAJADA FRANCESA.



ENTRADA: 150 PTAS.



12 HORAS DE CINE

CINE-CLUB UNIVERSITARIO

*Sábado 4 de Junio
De 11 a 23 horas*

COLEGIO VALCARCEL

Patrocinan:

 Diputación de Cádiz

 FUNDACION MUNICIPAL DE CULTUR

1985-1986

NOTAS

- (1) TRENZADO ROMERO, M. (2002): *Cultura de masas y cambio político. El cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- (2) QUIÑONES, F. (2001), *Celuloide al canto y otros artículos de cine*. Cádiz, Alcances, Ayuntamiento de Cádiz.
- (3) ADÍN, F. (1952): *Diario de Cádiz*, domingo 22 de junio.
- (4) AMAR RODRÍGUEZ, V. M. (1996): *Historia de los Cine Clubs de Cádiz*, Cine Club Universitario, Cádiz.
- (5) Archivo Histórico Provincial (AHP). Gobierno Civil. Expediente Cine Club Iuventus. Caja 12404.
- (6) Entrevista realizada por los autores.
- (7) Entrevista realizada por los autores.
- (8) Archivo Histórico Provincial (AHP). Gobierno Civil. Expediente Cine Club Iuventus. Caja 12404.
- (9) *Ibídem*.
- (10) *Hoja del lunes*, 27 de febrero de 1967.
- (11) *Hoja del lunes*, 20 de noviembre de 1967.
- (12) *Hoja del lunes*, 26 de marzo de 1968.
- (13) Archivo Histórico Provincial (AHP). Gobierno Civil. Expediente Cine Club Iuventus. Caja 12404.
- (14) *Ibídem*.
- (15) *Ibídem*.
- (16) (AHP). Gobierno Civil. Expediente Cine Club Universitario (1973-1978). Caja 12691.
- (17) *Ibídem*.
- (18) *Ibídem*.
- (19) QUIRÓS ACEVEDO, E. (1998): *En el curso del tiempo. 30 años de Alcances*, Cádiz, Muestra Cinematográfica del Atlántico, Fundación Municipal de Cultura.
- (20) Entrevista realizada por los autores.
- (21) *Ibídem*.
- (22) TÉLLEZ, J. J. (2005): *Crónica de un sueño 1973-1983. Memoria de la Transición Democrática en Cádiz*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia.
- (23) BAYÓN, L. C. (1980): *Alcances Doce años de un festival gaditano*, Madrid, Ediciones JC.
- (24) *Diario de Cádiz*, 15 de julio de 1975.
- (25) TÉLLEZ, J. J. (2005): *Crónica de un sueño 1973-1983. Memoria de la Transición Democrática en Cádiz*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia.
- (26) (AHP). Gobierno Civil. Expediente Cine Club Universitario (1973-1978). Caja 12691.

- (27) BAYÓN, L. C. (1980): *Alcances Doce años de un festival gaditano*, Madrid, Ediciones JC.
- (28) TÉLLEZ, J. J. (2005): *Crónica de un sueño 1973-1983. Memoria de la Transición Democrática en Cádiz*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia.
- (29) BAYÓN, L. C. (1980): *Alcances Doce años de un festival gaditano*, Madrid, Ediciones JC.
- (30) *Ibídem*.
- (31) (AHP). Gobierno Civil. Expediente Cine Club Universitario (1973-1978). Caja 12691.
- (32) *Ibídem*.
- (33) Revista *Cinema 2002*, nº 39, mayo 1978.
- (34) BAYÓN, L. C. (1980): *Alcances Doce años de un festival gaditano*, Madrid, Ediciones JC.
- (35) *Ibídem*.
- (36) QUIRÓS ACEVEDO, E. (1998): *En el curso del tiempo. 30 años de Alcances*, Cádiz, Muestra Cinematográfica del Atlántico, Fundación Municipal de Cultura.
- (37) (AHP). Gobierno Civil. Expediente Cine Club Universitario (1973-1978). Caja 12691.
- (38) *Ibídem*.
- (39) TÉLLEZ, J. J. (2005): *Crónica de un sueño 1973-1983. Memoria de la Transición Democrática en Cádiz*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia.
- (40) QUIRÓS ACEVEDO, E. (1998): *En el curso del tiempo. 30 años de Alcances*, Cádiz, Muestra Cinematográfica del Atlántico, Fundación Municipal de Cultura.
- (41) (AHP). Gobierno Civil. Expediente Cine Club Universitario (1973-1978). Caja 12691.
- (42) *Ibídem*.
- (43) BAYÓN, L. C. (1980): *Alcances Doce años de un festival gaditano*, Madrid, Ediciones JC.
- (44) *Diario de Cádiz*, 25 de marzo de 1981.
- (45) QUIRÓS ACEVEDO, E. (1998): *En el curso del tiempo. 30 años de Alcances*, Cádiz, Muestra Cinematográfica del Atlántico, Fundación Municipal de Cultura.
- (46) *Diario de Cádiz*, 26 de enero de 1982.
- (47) AMAR RODRÍGUEZ, V. M. (1996): *Historia de los Cine Clubs de Cádiz*, Cine Club Universitario, Cádiz.
- (48) *Diario de Cádiz*, 4 de diciembre de 1982.
- (49) *Diario de Cádiz*, 20 de julio de 1983.
- (50) *Diario de Cádiz*, 25 de noviembre de 1983.
- (51) *Diario de Cádiz*, 15 de enero de 1984.
- (52) *Diario de Cádiz*, 23 de octubre de 1984.
- (53) AMAR RODRÍGUEZ, V. M. (1996): *Historia de los Cine Clubs de Cádiz*, Cine Club Universitario, Cádiz.

- (54) Entrevista realizada por los autores.
- (55) Revista *Cine Nuevo*, nº 4, marzo-abril, 1986.
- (56) Revista *Cine Nuevo*, nº 7, marzo-abril, 1987.
- (57) AMAR RODRÍGUEZ, V. M. (1996): *Historia de los Cine Clubs de Cádiz*, Cine Club Universitario, Cádiz.
- (58) *Ibíd.*

LA MEMORIA COMO FERMENTO O EL LIBRO-ÁLBUM COMO ACTA DE UNA LABOR DEPORTIVA. TRES EJEMPLOS

Héctor Pose Porto

AUTOR/AUTHOR:

Héctor Pose Porto

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Universidade da Coruña

TÍTULO/TITLE:

La memoria como fermento o el libro-álbum como acta de una labor deportiva. Tres ejemplos

Memory as a fermenting agent or the picture book as a record of a sporting achievement. Three examples

CORREO-E/E-MAIL:

hector.pose@udc.es

RESUMEN/ABSTRACT:

La variedad de elementos intangibles que singularizan a un territorio dado, sin duda, también lo definen. Colaboran para conformar su capital social. Y, en esa línea, la labor de base a lo largo de décadas de los clubs de fútbol aficionado es materia prima que engrosa dicho activo comunitario. Entendiendo la misión que vienen desempeñando desde sus inicios, ofertando ocio activo a la juventud masculina o favoreciendo la identidad local, decidimos ponerla en valor en el contexto de la propia vida cotidiana de sus protagonistas a través de dos libros-álbum.

Registrar, para público sin el hábito lector, las vicisitudes de un quehacer cívico-deportivo, generando una imagen positiva de dicha labor, exige diseñar muy bien el producto así como gestionar diversas metodologías propias de la investigación social. Explicaremos los procedimientos utilizados, las fases de realización de todo el proceso hasta finalizar con su publicación. Esta línea investigadora no es frecuente en nuestro país, y mucho menos abordarla desde la Pedagogía Social, pero defendemos sus múltiples plusvalías educativas, sociales y deportivas.

Por último, presentaremos otro proyecto bibliográfico en línea con los dos anteriores, pero centrado en la carrera futbolística de un jugador muy conocido y querido por la afición: Donato.

The variety of intangible elements that distinguish a given territory to define it. Make up your social capital. The foundational work over decades of amateur football clubs are raw material thickens said active community. Understanding the mission they have played since their inception, offering active youth leisure, promoting local identity, we decided to add value in the context of everyday life of its protagonists through two books-album.

Place to non-reader audience the story of a civil-sports work, creating a positive image of the work requires the use of various proprietary methodologies of social research. Explain the variety of methods used, the implementation phases of the whole process to end with publication. This line of research is rare in our country, let alone address it from the Social Pedagogy, but defend its many educational, social and sporting capital gains.

Finally, we will introduce another bibliographic project in line with the previous two, but focused on the football career of a player who is very familiar and beloved by the fans: Donato.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Memoria; fútbol aficionado; sociología comunitaria; libro.

Memory, amateur football, community sociology; book.

INTRODUCCIÓN

Al plantearnos el desarrollo de estos proyectos bibliográficos, fundamentamos su diseño en tres premisas que funcionasen como andamiaje teórico desde los planteamientos de la Pedagogía-Educación Social. Son ideas-fuerza, expresiones de unas convicciones contrastadas con la reflexión teórica y la práctica sociocultural.

La primera es aquella sustentada en que las prácticas culturales de las personas inciden en los tipos e índices de las lecturas que las caracteriza (Yubero; Caride & Larrañaga, 2009). El nivel formativo, la edad, el bagaje de experiencias, el medio familiar, los recursos económicos o las circunstancias vitales (salud, trabajo...) en un momento determinado a nivel personal, influyen en el acceso a la lectura. Pero también la existencia en su área de residencia, de bibliotecas públicas bien dotadas; de librerías y de puntos de venta de prensa; de acceso a las actuales tecnologías de la información y... de obras que les resulten sugerentes y atractivas. Factores que pueden interferir en la práctica lectora y que, en las pequeñas comunidades donde centraríamos dos de las experiencias a relatar, sin duda, lo hacen. El elevado índice de envejecimiento de la población o la escasa práctica cultural de los habitantes de este territorio definido por el mar y el oficio agrícola, son algunos de los indicadores que completan su descripción. En consecuencia, sabíamos que nuestro potencial público destinatario (público adulto y mayor) es, por lo general, no lector, nada asiduo a actos culturales y apenas comprador de libros.

En segundo lugar, consideramos que la riqueza y variedad de elementos patrimoniales que singularizan a la llamada Costa da Morte, son una de sus fortalezas infrautilizadas en clave social. Patrimonio medioambiental y cultural, donde la labor de base de muchas de sus entidades sin ánimo de lucro posee unas plusvalías educativas y socioculturales, más allá de la obvia instrumentalización turístico-económica, que permiten extraer ventajas de su racional explotación y que, en general, no ha sido así. O al menos desde el aspecto que nosotros queríamos resaltar como ejemplarizante: la misión que han desempeñado los clubs de fútbol aficionado a lo largo de los últimos cincuenta años. Una labor que sería menester poner en valor en el contexto de la propia vida cotidiana de sus gentes.

Por último, y como tercera premisa de partida, entendemos que sería por medio de la letra impresa acompañada de un amplio y cuidado despliegue visual, cómo abordar nuestros proyectos. El libro, a pesar de las adversas circunstancias que la industria editorial y los mediadores con el gran público (empresas de diseño gráfico, imprentas, distribuidores, bibliotecas y librerías principalmente) están sufriendo en los últimos años, sigue siendo un objeto cultural de prestigio y legitimado socialmente (Martos, 2013). Salir en las páginas de un libro de cuidada edición es meritorio y gusta en general a cualquiera, más si cabe, si va enfocado a divulgar el conocimiento de una realización de cierta significación ante sus propios convecinos.

La memoria como fermento: el caso del fútbol local

Cuando en un pequeño municipio(1), su entidad deportiva federada de referencia (en la inmensa mayor parte de los mismos la única, el equipo de fútbol), tiene serias dificultades para sobrevivir ante una crisis de regeneración directiva y de asociados, la razón no suele ser únicamente de carácter deportivo. Algo ha ocurrido en el desarrollo de su misión a lo largo de su trayectoria en la aplicación de sus objetivos para que la indiferencia de la mayor parte de la ciudadanía ponga en peligro su pervivencia.

Aunque la perenne crisis del asociacionismo ciudadano sea un hecho contrastado en general (Subirats, 1999), el asociacionismo deportivo ha logrado siempre mayores índices de participación. De ahí que resultaba digno de analizar el comprobar como la Sociedade Cultural Deportiva Malpica (SCD Malpica) vivía una profunda crisis existencial a pesar de no obtener malos resultados deportivos en los últimos años y contar con cerca de trescientos socios. De la convivencia implicada, de la conversación informal con personas sensibles ante esta disyuntiva valorando la deriva asociativa, del aludido compromiso entre lo que se enseña y se es, nació el proyecto *SCD Malpica, 40 años de fútbol*.

Desde 1973, el club de fútbol de dicha localidad ha venido siendo una oportunidad para la práctica del llamado deporte rey, la educación física, el ocio activo de jóvenes (lamentablemente, hombres únicamente) del municipio. Una plataforma de interrelación generacional en el tiempo libre, de tejer amistades dentro y fuera de los terrenos de juego, de trabajo colaborativo entre vecinos durante décadas. Al ser la única entidad asociativa que lleva en su nombre el de la propia localidad, con los gritos de aliento y apoyo cada domingo de partido, resultaba pura vitamina social para la identidad local. Sus éxitos y fracasos (llegó a militar en Tercera División) iban conformando de vivencias y momentos de emoción al imaginario colectivo.

Estas organizaciones comunitarias han tenido desde siempre una gran relevancia en la vida cotidiana de los pueblos pero, de manera especial, en aquellos tiempos y lugares donde la escasez tanto de infraestructuras deportivo-culturales como de políticas públicas de educación física, era manifiesta. Actuaron como espacio de encuentro y refuerzo de lazos entre poblaciones cercanas, vertebrando el territorio. Generando orgullo de pertenencia, fueron promotoras de valores y hábitos de vida saludables y catalizadoras de la expresión plural de la ciudadanía. Dejarlas desaparecer por inanición cívica o verlas desnortadas en su actuar es un acicate para todo ciudadano o profesional con una mínima sensibilidad social.

Por eso ideamos una iniciativa que concienciase a los actuales responsables y a la ciudadanía en general del porqué se ha llegado ante déficits tales. Una acción que preserve hábitos comunitarios a propósito de la participación social a través de sus colectivos; de educar patrimonialmente poniendo en valor el esfuerzo cooperativo, los recursos culturales que singularizan a esa comunidad, etc. Disponer de una valiosa documentación estadística a propósito de club(2), nos animó a diseñar y realizar un primer libro.

De entrada, había que conseguir por parte de los directivos un doble compromiso. Por un lado, el de editar la obra resultante y que los fondos obtenidos con su venta fueran reinvertidos en el propio club como si se tratase de una cooperativa social. Por otro, que nos legitimasen en el diseño y ejecución del libro. Porque desde un principio tuvimos clara la intencionalidad del mismo: registrar de forma amena y para todo tipo de lector (pedagógica, en definitiva), las vicisitudes de un quehacer cívico incidiendo no solo en cuestiones futbolísticas. Trasladar a la opinión pública tal labor, generando una imagen positiva de dicho quehacer sostenido durante más de cuatro décadas, conllevaba resaltar aquellas otras plusvalías sociales que argumentaban la necesidad de la existencia y continuidad de una entidad como la SCD Malpica. Verbalizamos estas cuestiones puesto que no son un asunto menor en la propia realización del proyecto: la débil sensibilidad social de sus gestores actuales, el recuperar el sentido originario que los fundadores le habían impregnado al equipo, el concienciarlos en la urgente necesidad de renovar ciertos parámetros en su acción, etc.

Pero además de contar de antemano con esa valiosa información, el proyecto consistía en recabar datos de otras fuentes (archivos federativos, de periódicos, fotografías, personales...) así como realizar una serie de entrevistas y tertulias con informantes clave en la historia del club (ex presidentes, entrenadores, jugadores, socios, etc.). La importancia de estas acciones no solo se radicaba en recopilar datos y objetos o fotografías, sino aprovechar dichos encuentros para conocer impresiones al respecto de la deriva que había tomado la entidad y aventurar posibles soluciones al desapego social existente en cuanto al club de fútbol local. El proceso era tan importante como el producto resultante del mismo.

Los destinatarios de la obra y sus perfiles antes descritos, estaban muy presentes en nuestro trabajo a la hora de definir todos los aspectos. Desde el formato del libro (pensado como objeto-regalo), hasta su diseño interior, tipografías o gramaje del papel. Queríamos que fuera un volumen para consultar y leer sí, pero también para conservar. Para ello el diseñador gráfico trabajó cada detalle con los autores.

La manera de presentar la amplia variedad de aspectos relacionados con la historia de la entidad requería excelencia en su plasmación, cuidando los colores, tamaños o interlineados. Estos, así como el lenguaje utilizado a la hora de redactar los cuerpos del texto o los pies de foto, deberían ser adecuados a las características del lector-tipo que probablemente accedería a la obra. Personas más bien mayores, en general, no acostumbradas a leer libros con formato de ensayo o de arte, a frecuentar librerías; o que manejan un vocabulario básico en gallego pues, aunque lo hablen mayoritariamente, no lo estudiaron y apenas lo escriben.

Tras siete intensos meses de trabajo, sin cobrar el mismo y cediendo los derechos de autor al club, se editaron dos mil ejemplares para su comercialización. A su presentación acudieron muchas más personas que sillas disponibles y la emoción se hizo patente aquella tarde estival de 2010. En días posteriores, los comentarios (de agradecimiento, de matización de datos,



Imagen 1. Portada SCD Malpica, 40 anos de fútbol, Malpica, SCD Malpica.



Imagen 2. Naufragios, clasificaciones, objetos, personajes locales y un equipo en 1974.

SCD Malpica, 40 anos de fútbol, Malpica, SCD Malpica.

de discusión sobre la actualidad del club...) que nos expresaban los lectores a los autores en cualquier encuentro casual, nos reafirmaron en tres cuestiones: una obra que levante acta de las alegrías y los sinsabores de trabajar por lo procomún es un regalo para la memoria colectiva; cabe poner en valor los recursos comunitarios como soportes legitimadores de conocimiento y plusvalía social; aquello que se vive rebozado de emoción queda fosilizado en el imaginario íntimo y comunitario. Y genera un posicionamiento crítico y proactivo.

Seguramente no fue la causa principal pero sin duda sí fue el acicate. Tras esta iniciativa, se procedió al cambio de directiva y la imagen del club mejoró entre los suyos. El apego social no se logra aumentar considerablemente con una publicación, qué duda cabe, pero ayuda al echar la vista atrás en positivo, repensar el itinerario recorrido y balizar correctamente el camino futuro por transitar. Cualquier hogar de la localidad, posee entre sus anaqueles, este libro.

Mar de Paixón, fútbol na Costa da Morte

La Costa da Morte abarca un espacio amplio y con numerosas localidades, muchas de ellas costeras, del noroeste gallego, en la provincia de A Coruña. Recibe este sobrenombre de tintes trágicos por dos razones: ser uno de los finisterres europeos donde se pone el sol y caracterizarse por un alto número de accidentes marítimos. Posee un clima atlántico, húmedo y con fuertes vientos en el invierno, lo que limita e influye en la práctica de deportes al aire libre.

A inicios de los años 60 en el pasado siglo XX, la carencia absoluta de instalaciones y equipamientos deportivos imposibilitaban el ejercicio físico y las relaciones de ocio organizado de sus habitantes. El fútbol animó a muchos telespectadores de aquel entonces, a crear un club de fútbol local y tratar, así, de paliar tales déficits de esparcimiento y relacional. Pese a todo, fueron surgiendo equipos ligados a su población de origen, campos más o menos reglamentarios, jugadores y técnicos, socios y apoyos económicos para constituir la Liga y Copa de la Costa (1.ª Regional) en 1964.

A resultas de nuestra experiencia anterior, sabíamos del inmediato cumplimiento del cincuentenario de la Liga y Copa de la Costa, torneos futbolísticos donde participan la mayoría de los clubs similares al SCD Malpica. Los requisitos necesarios para dar salida airosa a un proyecto semejante (69 clubs, 23 municipios) requerirían un trabajo de campo de mayor complejidad. A priori no disponíamos de editor(3) y el territorio a abarcar era mucho mayor que el anterior. Con la implicación que da la ilusión y el creer que era un libro necesario, nos pusimos manos a la obra los mismos autores.

La dificultad principal radicaba en obtener la diversidad de información (fotos de múltiples años, objetos, actas arbitrales, recortes de prensa, postales, historiales deportivos, clasifica-

ciones...) necesaria para ilustrar cinco décadas de competición de tantos equipos. Al carecer estos de sedes sociales estables o de archivos, tuvimos que plantearnos la estrategia de recopilar, seleccionar y sistematizar lo recogido en base a contactos iniciales que, a su vez, nos conducían a otros. Personas mayores, originarios fundadores de los clubs, ex directivos o jugadores de las distintas épocas, muchos de ellos viviendo en localidades distintas a los clubs donde militaron. Por supuesto, numerosos protagonistas que ya habían fallecido o enfermos debían aparecer en nuestro libro y tales circunstancias había que solventarlas acudiendo a familiares, vecinos o prensa local. También a otros medios de comunicación como la radio, las webs y blogs particulares.

Transcurrido un año de viajes, cafés conversados, llamadas telefónicas, correos electrónicos, envíos postales, una maraña de datos, el escaneado y manejo de miles de fotografías y otros documentos (recortes, actas arbitrales, fichas, facturas...), procedimos a su clasificación, posterior redacción y maquetación. De nuevo aquí, la tarea fue ardua y compleja (el libro tiene un promedio de siete imágenes por página, con varios cuerpos de texto y numerosos pies de foto). Para ello tuvimos presente siempre muy en cuenta el *target* o público diana al que nos dirigíamos en gran medida. La manera de presentar la información, rigurosa, abundante pero amenizada con anécdotas y referencias muy diversas, pensamos que sería de agradecer por este tipo de lector. Y así ha sido, a tenor de la excelente aceptación generalizada y los comentarios que tanto medios de comunicación como expertos nos han transmitido(4).

Sin duda, era otro objetivo con la publicación, la oportunidad de abordar otras cuestiones de naturaleza social tangenciales al tema del fútbol local. Aspectos como el rol de la mujer, fundamental por otro lado (lavando las vestimentas, bordando a mano los banderines, coci-



Imagen 3. Portada. POSE, H. y PORTO, L. (2013): *Mar de Paixón. O fútbol na Costa da Morte. Malpica.*

nando a tiempo para maridos e hijos, acompañándoles a cada entrenamiento o partido, animando...) y, sin embargo, postergada a una invisibilidad en términos de disfrute de la instalación deportiva o protagonismo en la dirección del club. Un anacronismo en pleno siglo XXI. Cuestiones como el uso del gallego, el papel de la Iglesia en la creación de los clubs, la simbología en los escudos, las fiestas, los naufragios o las profesiones de los jugadores y sus efectos en la práctica deportiva, son abordadas en nuestro trabajo.

Asimismo, consideramos conveniente amplificar, bien gestionadas, las oportunidades que brindan los recursos culturales y otras singularidades patrimoniales del territorio aludido. Y llegar, con ello, a estos públicos de baja práctica cultural. Valorar lo propio, sea el paisaje, la gastronomía, el habla, la creatividad o la labor de base de colectivos sociales es un medio para colaborar en mejorar la calidad de vida en estas comunidades (Pose, 2006). De ahí que salpimentamos la obra con menciones a entidades ciudadanas de carácter sociocultural; de sellos de los fotógrafos en los reversos de las fotos (en cierta manera, un homenaje a su labor de notarios de la cotidianidad); de portadas de libros que abordan la Costa da Morte desde múltiples géneros literarios o poner en valor la creatividad de artistas que viven o crean en este territorio del noroeste galaico. Más de treinta artistas plásticos cedieron una obra para ilustrar el volumen, en un doble intento de diversificar la mirada sobre ese territorio y amplificar la estética del libro.

Recordemos que son lectores, como decíamos y en general, de baja educación cultural.

Pero quizás el compromiso mayor de los autores con el proyecto fue decidirse finalmente a correr con los gastos de edición y distribución. La crisis en el sector cultural, la falta de aventurarse por nuevas vías de edición de las editoriales del país o el débil compromiso de las instituciones y grandes empresas con el sector del libro, nos reafirmaron en la necesidad de



Imagen 4. Página interior. POSE, H. y PORTO, L. (2013): *Mar de Paixón. O fútbol na Costa da Morte. Malpica*.

asumir nosotros su publicación. Un riesgo económico que cabe mencionar también como meritorio y que ha sido ampliamente correspondido.

Por último, la planificación de las trece presentaciones del libro en varias poblaciones estaba de acorde con el sentido del mismo. Posibilitar una plataforma de encuentro intergeneracional como disculpa para contrastar recuerdos y emociones sí, pero también el dialogar a propósito de la deriva y labor que los clubs de fútbol aficionado deben cumplir en las pequeñas comunidades hoy en día. Mirar al pasado para mejorar el presente y preparar los retos futuros, con la palabra y el texto, el libro, como soporte. De hecho, han surgido y continúan haciéndolo nuevos libros a resultas de nuestras iniciativas. También, múltiples Trabajos de Fin de Grado del alumnado de la Facultad de Educación de la Universidade da Coruña. Posos a valorar.

Donato, la dignidad en el fútbol

Por casualidades de la vida... o no, Donato Gama da Silva, el jugador hispano brasileño que ha tenido una de las carreras más longevas en el fútbol de élite, llamó un día a la puerta del despacho. Una ex alumna mía le había regalado el *Mar de Paixón*. Plantado ante mí, me viene a decir que escriba un libro sobre su vida futbolística. Ante mi perplejidad inicial, y por no extenderme en los detalles, decliné hacerlo en un primer momento. La carrera docente otorga nulo reconocimiento curricular a libros como los que aquí estamos defendiendo y ya había destinado demasiado tiempo a ellos.

Sin embargo, bastaron su insistencia y unas conversaciones más, además de echar mano de los recuerdos de adolescente de quién esto relata, para que dijese, con condiciones, el sí, quiero. Disponía de un extenso arsenal documental en su casa recopilado por su mayor fan, su esposa Cassia: docenas de camisetas de sus ex equipos o intercambiadas por sus contrarios; revistas y recortes de prensa de cabeceras del Brasil, España o Grecia; cientos de fotos; trofeos, medallas, placas, carnets, objetos de regalo a su trayectoria en el Vasco de Gama, Atlético de Madrid, RC Deportivo o Selección Española de Fútbol...que hubo que inventariar, seleccionar, escanear y contrastar con otras informaciones. El amplio listado de ex presidentes, directivos, árbitros, periodistas, entrenadores, médicos, utileros o jugadores vinculados al pasado de Donato fueron desde inicio del proyecto un objetivo a entrevistar. La dificultad no era menor debido, en muchos casos, a que parte de ellos residen en el extranjero (Bebeto, Mauro Silva, Rivaldo, Romario, Ricardo Rocha, Djalminha, Zico, Edú, Mostovoi, Mazinho...) o, reconozcámoslo, mi nombre les resultaba totalmente ajeno.

Aun así y excepto contadísimas excepciones que declinaron concederme un breve tiempo (Zidane, Butragueño o Raúl... ¡vaya, ahora me doy cuenta que todos pertenecieron al Real Madrid!), cerca de cincuenta «personalidades» de nuestro fútbol accedieron a mi petición de

entrevista (en persona, en conversación telefónica, por *whatsapp* o vía correo electrónico). Sus opiniones sobre Donato salpican el libro: Irureta, Del Bosque, Javier Clemente, Luis Enrique, Aldana, Julio Salinas, Juanma Lillo, Paco Jémez, Djuckic, Fran, Arsenio Iglesias, Michael Robinson, Paco González, Valdano, Santiago Segurola, Mejuto González, Alfonso o Fernando Hierro. También muchos familiares y amigos más íntimos de Donato aportaron valiosa información sobre sus facetas más personales.

Asimismo, la principal tarea era conocer a fondo al protagonista. Para ello, planificamos nuestros encuentros dialogados. Numerosos, muchos de ellos informales. Por ejemplo, una visita al templo de la Iglesia Evangélica de A Coruña donde Donato y su familia acuden diligentemente los jueves y domingos a orar, danzar y cantar. Las entrevistas en profundidad se fueron concatenando en el tiempo hasta conocer bastante a fondo al futbolista, al hombre.

Paralelamente, trabajábamos codo con codo el diseñador gráfico Andrés Díaz y yo, para acertar con el estilo y formato del futuro libro. La caja, la tipografía, los colores dominantes son cuestiones fundamentales en una obra dirigida a todos los públicos: a quienes han disfrutado con el juego de Donato, a quienes han oído hablar de él o para cualquier lector, aficionado al fútbol o no. Se nos antoja fundamental en este tipo de proyectos la capacidad de trabajo colaborativo entre el autor y el diseñador.

La estructura del contenido se compone de dos partes bien diferenciadas. Tras el prólogo de Bebeto (durante semanas intentamos que Pep Guardiola firmase el mismo, incluyendo un encuentro con él en Porto, pero no fue posible), campeón mundial en 1994 con Brasil y ex compañero y muy amigo de Donato en el RC Deportivo, Donato escribe una larga e ilus-



Imagen 5. Doble página interior. POSE, H. (2015): *Donato* (en prensa).

trada carta a su mentor, referente vital y padre. En primera persona, salpicando referencias familiares con fechas significativas en su larguísima carrera (1982-2003), hitos deportivos y lesiones, entrenadores que calaron en su recuerdo para bien y para mal, emoción y sentimientos encontrados pues así es el fútbol profesional. Y todo ello, aderezado tanto con imágenes (objetos, fotos, posters, contratos, recortes de prensa, cartas, dibujos...) como con declaraciones de aquellos otros ilustres protagonistas ya mencionados.

A continuación, el propio padre del protagonista le responde con otra carta. Sincera, emotiva y de agradecimiento por el hijo, esposo, abuelo y jugador que es. Finalmente, la posdata que toda carta que se precie de ser recordada por el destinatario, conlleva. Esta es subtitulada como «Días entre Donato». Es, en definitiva, el *making of* de cómo se ha elaborado el libro. De corte más literario, y con un formato de diario, el autor relata los pormenores de la gestación de la obra: desde el momento que llegó el hispano brasileño a su despacho hasta la entrega del manuscrito a la editorial. El capital social acumulado por tantos años de estadía en el fútbol de élite por parte de Donato, posibilitará seguramente que las presentaciones que se planifiquen a lo largo y ancho de la Península, cuenten con muchos de los nombres que figuran entre las páginas del libro.

Tal vez la razón por la que hemos aceptado el ofrecimiento de escribir este último libro, no es tan dispar con los motivos que nos animaron a afrontar los dos primeros. Nuestras preocupaciones científico-académicas, los posicionamientos vitales que postulamos, el habitar pedagógico que proponemos se pueden plasmar y difundir en obras como estas más, si cabe, cuando el protagonista vive con unos valores positivos a promover. O eso nos propusimos al embarcarnos en partidos tales..., sobre todo, cuando uno no es de fútbol. De hecho, y como complemento a todo lo explicado, invitamos a Donato a un encuentro con alumnado de diferentes estudios que se imparten en la Facultad de Educación de nuestra Universidad. La sesión fue un precioso ejemplo de los mensajes que se pretenden transmitir, especialmente a las jóvenes generaciones que en breve serán mediadores educativos y socioculturales, en la obra que hemos escrito. Tal vez no nos equivocamos al decir que sí aquella mañana de noviembre...

NOTAS

- (1) En la mayoría de los casos de los 23 ayuntamientos que, futbolísticamente hablando conforman a Costa da Morte, su número de habitantes no supera los ocho mil.
- (2) Luis Porto, cronista no oficial del club, disponía de dichas crónicas desde su creación. Una pasión que, en este caso, facilitó la ardua labor de recopilación documental.
- (3) La única fuente de financiación provenía de la Red Internacional de Universidades Lectoras (RIUL).
- (4) Al día de redactar esta comunicación, se llevan vendidos más de 1300 ejemplares. Y su distribución comercial fue exclusivamente en la provincia de A Coruña.

BIBLIOGRAFÍA

- MARTOS, E. y CAMPOS, M. (Coords.) (2013): *Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura*, Badajoz, Red Internacional de Universidades Lectoras.
- POSE, H. (2006): *La cultura en las ciudades. Un quehacer cívico-social*, Barcelona, Graò.
- SUBIRATS, J. (Ed.) (1999): *¿Existe sociedad civil en España? Responsabilidades colectivas y valores públicos*. Madrid, Fundación Encuentro.
- YUBERO, S.; CARIDE, J. A. y LARRAÑAGA, E. (Coords.) (2009): *Sociedad educadora, sociedad lectora*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

EXPERIENCIAS



REFLEXIONES A PROPÓSITO DE UNA TEMPORADA EN LOS ESTADOS UNIDOS

Carlos Javier Villaseñor Anaya

AUTOR/AUTHOR:

Carlos Javier Villaseñor Anaya

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Promotor cultural. Experto UNESCO/ASCI en política cultural y gobernanza

TÍTULO/TITLE:

Reflexiones a propósito de una temporada en los Estados Unidos

Reflections into living for a while at the United States

CORREO-E/E-MAIL:

gaia@prodigy.net.mx

RESUMEN/ABSTRACT:

Reflexiones, muy personales, a propósito de algunas experiencias en los años que viví en Luisiana, en los Estados Unidos de América. Para nosotros los latinoamericanos, los norteamericanos son una nación difícil de comprender. A través de estas reflexiones, aporto una visión directa de lo cotidiano. Ciertamente, como migrante que está adaptándose a una nueva cultura, la actitud que más ayuda es la de optar por ver el lado positivo del asunto.

Very personal reflections about some experiences during the years I lived at Louisiana, in the United States. For us Latino Americans, Americans are a nation difficult to understand. Through these reflections, I provide a direct view of the everyday. Certainly, a view from a migrant who is adapting to a new culture, the attitude that more helps is to choose to see the positive side of it.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Estados Unidos de América; resiliencia; empatía; adaptación.

United States of America; resilience; empathy; adaptation.

«La persona más culta es la que puede ponerse
en el lugar del mayor número de semejantes»

JANE ADAMS

Para los latinoamericanos, la relación con los Estados Unidos de América ha sido conflictiva desde el siglo XVIII. Imán bipolar que unas veces nos atrae por su nivel de vida, las oportunidades que ofrece, la abrumadora perfección de sus producciones culturales y artísticas, el orden que prevalece o la institucionalidad que impera; y otras, nos causa repulsa por su rigidez, su ánimo de expansión, la suficiencia con que lleva a cabo sus acciones, el tamaño de sus vicios, su gusto extremo por las armas o la desatención a sus vecinos.

Utopía largamente añorada por quienes, desde el campo o los barrios marginales, están dispuestos a jugarse la vida en un transporte precario o de la mano de un pollero(1) para alcanzarla, los Estados Unidos son –al final de cuentas– una unión de personas que vive, come, se mueve, hace y deshace, cada día, todos los días.

En realidad los Estados Unidos es una casa de al menos 50 ventanas, donde cada uno de los Estados es un microuniverso, con sus muy específicas particularidades. Por ejemplo, el tono señorial, histórico y flemático de Massachusetts; contrasta con el ambiente de innovación, excentricidad y constante movimiento de California.

A nosotros nos tocó en suerte vivir en Luisiana, a donde migramos legalmente por causas laborales. Debo decir que muchos de los que se consideran a sí mismos originarios de ese Estado pronuncian Looooouuuuuuuisiana, diferenciando y alargando muy claramente las vocales, como una forma de hacer recordar que ese territorio fue nombrado así en honor del rey francés Luis XIV. Ni modo, así somos los americanos, a casi todos nos gusta recordar de tanto en tanto algún referente ancestral europeo, para ganar un poco de posición frente al otro. Así pasa desde Canadá, hasta la Tierra del Fuego.

Con un poco menos de 5 millones de habitantes, ese estado del sureste de los EUA se localiza justo al norte del Golfo de México y colinda con los estados de Arkansas (arriba), Mississippi (este) y Texas (oeste). La gran mayoría de su territorio se conformó a partir de los sedimentos del río Mississippi, por lo que se caracteriza por sus amplios humedales, poblados de una muy diversa flora y fauna, propia de un clima cálido y muy húmedo a lo largo del año.

Una especie característica de la región es el llamado *crawfish*, que es un bicho parecido a una langosta en miniatura, que vive en los orificios que va cavando en los márgenes de las múltiples formas de depósito de agua que hay en la región: lagos, ríos, riachuelos, estanques, arroyos, humedales o pantanos, por decir solamente algunos de ellos.

Más o menos entre mayo y septiembre, ya que comienza a estabilizarse la temperatura en un promedio de 28 grados centígrados; comienza la temporada de *crawfish*, que no es otra cosa que hervir ese también llamado «cangrejo de río» en grandes peroles, sazonado con condimentos muy especiados. Se sirven, para pelar, con papas y trozos de mazorca también hervidos en la misma olla.

La cocina *créole* (criolla) –de la cual es parte este platillo– es el resultado de la suma de las vertientes francesa, española, inglesa, africana y cajún(2), que conviven en diversas épocas en el territorio de la Luisiana.

Aún hoy, aunque el 67% de la población es blanca y el 30% afrodescendiente, existen todavía 18 pueblos ancestrales norteamericanos. Los hispanos (quienes hablan el idioma español) y los latinos (quienes provienen de un país de América Latina), no pintamos en cuanto a número de habitantes, pues alcanzamos solamente el 3% del total de quienes viven en Luisiana.

Sin demérito de la poca presencia hispánica en la región, destaca una entrañable comunidad radicada en el Partido (municipio) de San Bernardo: Los Isleños. Descendientes de migrantes provenientes de las Islas Canarias, conmemoran anualmente sus tradiciones ancestrales, en el Festival Isleño. Hay un pequeño museo, un cementerio y una iglesia que celebran sus orígenes españoles.

En resumen, mi familia y yo dejamos México, y nos fuimos a vivir a un lugar en donde éramos parte de muchas minorías: mexicanos, latinos, hispanos, católicos y una familia con un matrimonio de 20 años.

Muchas, muchísimas ocasiones nos preguntamos para qué habíamos salido de nuestra casa, de nuestra cultura y del confort de contar con el apoyo de una familia ampliada.

Ciertamente las necesidades laborales son parte evidente del proceso de decisión. Pero en cuanto su sentido más trascendente, me parece que son los aprendizajes que debíamos tener lo que hizo que el destino nos llevara a vivir a Alexandria, Luisiana, Estados Unidos de América.

A continuación, comparto algunas reflexiones sobre nuestro vecino del Norte, visto desde uno de sus adentros. No son un pueblo perfecto ininguno lo somos! Pero en poco más de tres años, sí que descubrí algunas cosas que me dejaron grandes lecciones. No hablaré de los lugares comunes negativos, sino de solamente algunas de las decenas de cotidianidades que –al observarlas con ojos de gestor cultural– me permitieron comprenderlos mejor, darme cuenta de por qué nos llevan ventaja en algunas áreas y –sobre todo– adaptarme un poco mejor a la vida cotidiana en un país que no es el mío. Ojalá mi narrativa logre el propósito de ir un poco más allá del prejuicio y del maniqueísmo, para ser un poco más empáticos con la ineludible diversidad de nuestro mundo interconectado e interactivo.

Segunda toma de posesión de Obama como presidente

A muy pocos días de estar en Estados Unidos nos tocó presenciar la segunda toma de posesión de Barak Obama, como Presidente de los Estados Unidos.

Después de meses de campaña, en los que los Estados, los condados y las familias, se confrontan muy acaloradamente desde su papel de partidarios de los demócratas o de los republicanos; llega el día de la toma de posesión del presidente electo y –muy notablemente– la gente se imbuye de un espíritu patriótico y de un sentido de unidad, cuya densidad puede palpase en el ambiente.

La toma de posesión que nos tocó testimoniar se caracterizó por un fuerte acento hispano y las promesas presidenciales en relación con los migrantes.

La ceremonia resultó especialmente emotiva para mí porque estábamos apenas arribando a los Estados Unidos y la sensación de estar llevando a mi familia a un lugar que no era el nuestro, con gente distinta y en el cual hacíamos parte de varias minorías, me había puesto muy sensible.

Mientras escuchaba a Obama hablar de los migrantes, pensaba en la trascendencia que tenía el hecho de que una persona de origen afrodescendiente –con la carga que ello representa dentro de la lucha en favor de los derechos civiles en EUA– estuviera hablando desde la explanada del Capitolio, alentando a reconocer más plenamente los derechos de los migrantes y –de manera muy especial– de los latinos y los hispanos.

Mientras escuchaba, no podía dejar de pensar en Abraham Lincoln y su testaruda lucha por lograr la 13.^a enmienda a la Constitución (1865), que abole definitivamente la esclavitud en los Estados Unidos. A 148 años, la inteligencia y la habilidad política de Lincoln seguían generando repercusiones. Allí estaba el primer presidente afrodescendiente de los EUA, prometiendo ahora equidad para los migrantes latinos e hispanos. El instante generaba una energía de solidaridad que nos enlazaba en un futuro común. Al tiempo.

En cuanto al aspecto formal del ritual de la toma de posesión, llama poderosamente la atención que comience siempre con una invocación espiritual que, en el caso de Obama, fue realizada por primera vez por una persona laica, pues hasta entonces siempre lo hacía un ministro de culto.

También, es muy interesante que el destacado papel que le imprime a la ceremonia la participación de un poeta, que escribe y declama el texto conmemorativo de cada toma de posesión presidencial. En el caso de la que nos tocó vivir, ese papel lo cumplió un poeta de

ascendencia cubana, de declarada preferencia homosexual. Claves, mensajes, intenciones del poder al inicio del siglo XXI, en un mundo diverso.

Un tercer momento especial es el canto del himno nacional, generalmente a cargo de un artista popular y con buena imagen pública, quien procura hacer republicana ostentación de sus habilidades técnicas y de sus talentos interpretativos, como una forma de reafirmar el motivo de su presencia en ese momento cumbre. Recordemos que, conforme a la ética protestante, el éxito material y social son claves que dan cuenta de que el individuo está bien con Dios.

En cada una de las expresiones que he narrado, la gente guarda un solemne y muy respetuoso silencio. Nada de sonrisitas, ni de ligeros codazos y miradas traviesas. No se mira para criticar, se participa para refrendar la unidad.

El ritual de la toma de posesión presidencial, al frente del Capitolio, con el juramento sobre la Biblia y la nieve sobre DC, es un momento en el que se da uno cuenta que la gran mayoría de los norteamericanos sí se toman en serio a sí mismos, guiados por dos frases que –junto con la efigie de Lincoln– circulan profusamente en su moneda de un centavo: *In God we trust* (en Dios confiamos) y *E Pluribus Unum* (de todos uno).

¿Y su número de seguro social joven?

Una de las primeras necesidades con las que uno se enfrenta al llegar como residente a los Estados Unidos de América, es la de obtener el número de registro en el seguro social.

Esa clave de identificación es una especie de nodo central de identidad administrativa para todos los trámites que se tienen que hacer en ese país: atención médica, apertura de cuenta bancaria, obtención de un empleo legal, contratación de seguros médico y de autos (por lo menos), adquisición de cualquier tipo de crédito (desde una tienda de autoservicio, hasta una hipoteca), inscripción en la escuela de los hijos, expedición de la licencia de conducir y un largo etcétera de trámites que son indispensables en la gestión de la cotidianidad.

Siempre que pensamos en nuestros paisanos migrantes ilegales, lo primero que se nos viene a la cabeza es el constante temor a ser identificados por un agente de la oficina de migración «la migra» y ser deportado al país de origen.

Ciertamente es esa una causa real de temor, pues además de las separaciones afectivas o los maltratos de que pueden ser objeto durante el proceso de captura y deportación, con ello se pospone o se pierde para siempre la tan difícilmente alcanzada oportunidad de prosperar.

Sin embargo, el ser migrante ilegal y estar impedido para contar con un número de seguro social es –desde mi punto de vista– uno de los más grandes retos mentales que enfrentan nuestros paisanos.

Nadie duda que el trabajo que realizan nuestros connacionales que residen de manera ilegal en los Estados Unidos es, en muchas ocasiones, una actividad que muy pocos norteamericanos quieren realizar.

Por ejemplo, allá en el Partido (municipio) de Forest Hill, Louisiana, radican varias centenas de migrantes originarios de Guanajuato, que trabajan de sol a sol, en invernaderos de plantas de ornato. Las faenas agrícolas demandan un muy duro esfuerzo físico, que se ve incrementado por las altas temperaturas (30º C) y una humedad relativa siempre por arriba del 65%.

Indudablemente es un trabajo duro, pero que nuestros paisanos lo realizan con muy buen ánimo. Si el problema es tener que trabajar arduamente, eso sí está bajo su control y pueden sacarlo adelante con la suma de esperanza y voluntad. En la agricultura, en los restaurantes, en la jardinería, en la limpieza de casas u oficinas, o en la construcción, nuestros paisanos nunca se echan para atrás cuando de trabajar duro se trata.

Lo que sí puede romperle el alma a cualquiera es necesitar una medicina y no poderla comprar porque no se tiene receta; y no tener receta porque –más allá de la situación migratoria– no se puede ir a ver a un médico sin informar de un número de seguro social; y no poder pagar el altísimo costo de una consulta médica o comprar una medicina, porque no se tiene el seguro de gastos médicos; y no poder pagar con tarjeta, porque no se puede acceder a crédito; y no poder utilizar más que transporte público, porque no se tiene licencia de conducir; y no poder hacer muchas otras tantas cosas así de importantes, porque no se tiene un número de seguro social, que es el detonador de todas esas otras herramientas indispensables para la vida cotidiana en los Estados Unidos.

Sin embargo, es precisamente allí en donde las redes invisibles y ancestrales de solidaridad latinoamericana, han venido jugando un papel invisible que palia esa condición de tremenda vulnerabilidad en la que se encuentran nuestros paisanos. Tres valores aportan los latinos a la sociedad norteamericana: la importancia de la familia (ampliada), la capacidad del trabajo duro y la solidaridad entre paisanos.

La ancianita de la oficina de licencias

Acudí optimista a la Oficina de Vehículos Automotores de Luisiana, para obtener mi licencia de conducir. Tomé mi turno, el 95, cuando apenas estaban atendiendo al número 63. Al mirar a los mostradores, descubrí unas ocho o nueve venerables ancianitas que tras sus com-

putadoras anotaban datos, imprimían formularios o se levantaban –de tanto en tanto– para obtener un par de placas de automóvil, tomar la fotografía de la licencia o sacar algunas copias. Me dispuse para esperar por un par de horas.

Observaba desde mi asiento. Si bien su velocidad no era notable, sí lo era la suficiencia y republicana dignidad con la que cada una desempeñaba su labor.

Al llegar mi turno, me tocó el mostrador siete, con Virginia (¿77 años?). A mi edad (53) resulta en una discreta cortesía el dirigirse a las personas mayores de tu y por su nombre, sin añadir el Doña o algo similar que –más que generar empatía– provoca la conciencia de distinción por generaciones, donde la persona de mayor edad no se siente en ventaja.

En fin, disculpen la digresión. Llego con Virginia y me pregunta qué necesito. Le planteo mi caso: extranjero, visa temporal, sin bienes inmuebles, ni antecedentes de seguro de auto en EUA, tampoco automóvil propio y solamente con licencia vigente de México; desde luego, una combinación poco frecuente en una pequeña ciudad del centro de Luisiana.

¿Terror, sorpresa, angustia o miedo? No, nada de eso. Volteó a su computadora, tecleó algunas frases, leyó y dudó. Se levantó a consultar a la jefa de la oficina, Patricia ¿73 años? Regresaron juntas, miraron a la computadora, señalaron dos párrafos y decidieron que el de abajo era el aplicable a mi caso. Virginia mandó imprimir la información y me la entregó. ¿Algo más en que le pueda servir? Entonces pregunto, todavía un poco sorprendido ¿Oiga Virginia, para el examen de manejo puedo venir con un coche rentado? No, me responde, porque voy junto a usted y si en una emergencia se requiere que yo tome el volante, el seguro del auto rentado no me cubre por los posibles daños. Sin embargo, sí puede ser en el auto de un amigo, que cuente con seguro de cobertura amplia. Y, cuando lo dijo, no se le movió una pestaña: si mientras me hacía el examen de manejo, resultaba que yo no tenía la experiencia o competencia necesarias, ella podía hacerse cargo de la situación. Estaba capacitada y certificada para hacerlo. Podía estar seguro de ello.

Muchísimas veces vemos en la obsesiva costumbre de registrar y sistematizar que tienen los norteamericanos, una causa de fastidio. ¡Que cuadrados! ¡No pueden siquiera abrir una caja de Corn Flakes sin instrucciones! Decimos con enojo.

Después de conocer a Virginia y Patricia, en la oficina de licencias, y de realizar muchísimos trámites –gubernamentales y privados– en Estados Unidos, puedo decir que el contar con procedimientos e instructivos para todo (hasta para modificar el procedimiento o implementar uno nuevo), es también un medio para que las personas de un amplio gradiente de edades, educación y capacidades, tenga acceso a un trabajo, de manera digna y con seguridad.

Las personas saben que si son capaces de implementar el procedimiento correcto, conforme a lo establecido en el manual, tienen asegurada su permanencia en el puesto de trabajo y el

acceso a la seguridad social. Ni siquiera están estrictamente obligados a ser amables o proactivos, sino simplemente están obligados a elegir el procedimiento correspondiente, concluir el proceso de manera eficiente y en tiempo establecido.

Destaco: el procedimiento establece un tiempo de resolución y todo el mundo sabe que ese es el tiempo que tomará, ni antes, ni después. En consecuencia, es prácticamente inútil solicitar privilegios: ni hay cómo adelantar el proceso (el tiempo requerido es el que efectivamente se necesita), ni tampoco solicitar excepciones o interpretaciones holgadas sobre un requisito.

Por sobre todo, no es bien visto pensarse con alguna suerte de mayor derecho que otro ciudadano.

Los instructivos, en este caso, contribuyen a un trato equitativo y respetuoso de las personas, independientemente de su condición social, raza, edad o procedencia.

Y esta utilidad de los procedimientos no sólo aplica para los viejos. Lo mismo sucede con los jóvenes, especialmente los estudiantes, a quienes los manuales y los procesos les dan también la posibilidad de acceder –en jornadas reducidas– a la vida laboral.

Igual sucede con las personas con alguna discapacidad que no les impida realizar un proceso de manera eficiente. Tienen acceso al trabajo y a la seguridad social que lo acompaña.

La existencia de un proceso definido hace posible que una persona pueda contribuir a la ejecución de una parte del mismo, o dos partes o todo, conforme a su disponibilidad de tiempo, su edad, sus facultades físicas o mentales.

A partir de la existencia de un procedimiento, que se implementa tal y como lo he descrito más arriba, uno sabe que si un viejecito 90 años anda manejando en su auto, es porque cumplió puntualmente los requisitos y –en consecuencia– se le reconoce como capaz de circular y andar de aquí para allá. Sí, generalmente dentro de los límites inferiores de velocidad, pero con la dignidad que da el hecho de que cumplió con el procedimiento y –en consecuencia– nadie puede reclamarle nada o burlarse de él. Mofarse del viejito es, en algún sentido, poner en duda la validez del procedimiento o la honestidad de quien lo aplicó; y eso es en los Estados Unidos, una ofensa muy delicada, que debe comprobarse con hechos... o mejor quedarse callado. Eso sí, cada conductor debe cumplir puntualmente con las reglas de tránsito, aunque allí sí que los policías de una población pequeña de Luisiana, son un poco, solo un poco más flexibles con las personas mayores.

Las personas mayores van al supermercado, compran sus medicinas, visitan a sus nietos y son, en esa medida, mucho más independientes que muchos de sus similares en otros países.

Y allí van ellos, viejitos de cabeza blanca o ancianitas pelimoradas, alegremente gozando de su ganado derecho a la movilidad y la posibilidad de seguir disfrutando de la vida, gracias a unas reglas que son parejas para todos.

Y allí voy yo también, extranjero, perteneciente a varias minorías, sin antecedentes comerciales o bancarios, ni referencia personal alguna en los EUA, manejando con mi licencia nueva, sin que nadie me pueda decir nada y abriéndome paso en la exploración de esta cultura diferente, con la que ahora debía interactuar y fluir.

Confiar en el otro

Si uno ha manejado en la Ciudad de México, en Bogotá o en Panamá, sabe perfectamente que la señal del automóvil que indica que uno va a dar vuelta a la izquierda o a la derecha, es un accesorio junto al volante, que raramente se usa. Y cuando sucede, es generalmente la última de una serie de aproximaciones de lámina, gestos y miradas, que se lanzan para notificar al otro conductor que uno dará la vuelta de todos modos y que más vale que nos abran paso o se atenga a las consecuencias. La señal lumínica de dirección es más que una indicación, una última advertencia; y –al mismo tiempo– el asidero legaloide al que nos aferraremos con uñas y dientes para justificar que no hubo culpa en el accidente de tránsito. «Yo puse mi flecha y seguro no la vio» argumentamos frente al agente de la policía, quien mira sin sorpresa el resultado de dos egos queriendo pasar primero, para llegar antes al siguiente tranque.

En Alexandria, Luisiana, casi podría decir que uno puede apostar la vida a que si alguien indica que dará la vuelta a la izquierda, es seguro que dará la vuelta a la izquierda. No se irá a la derecha, no tendrá un caprichoso arrepentimiento y continuará de frente, sino que –al llegar al cruce– dará vuelta a la izquierda. Incluso, si se descubre equivocado, dará la vuelta anunciada y rectificará después. Me consta. Yo también lo hice, porque es la costumbre y así funcionan las cosas.

Pareciera un detalle nimio, pero a mí me abrió los ojos a observar cómo se ejerce allá la confianza cotidiana en el otro. Las personas en los Estados Unidos conviven esencialmente bajo el supuesto de que la gente hace uso de su razón, dice la verdad y hace lo que dice. En consecuencia, la mentira es una de las faltas más graves. Recordemos que el problema más grande que enfrentó el Presidente William Clinton ante la opinión pública –cuando el *affaire* con Mónica Lewinsky– fue la posibilidad de que hubiera mentido y efectivamente hubiera tenido relaciones sexuales con ella. La nación entera estuvo en vilo hasta que se declaró que el intercambio de fluidos que habían sostenido entre ellos, no era *propiamente* una relación sexual. En términos de opinión pública esa declaratoria abrió espacio para el perdón y la reconciliación, pues el Presidente *no había mentido*. Supongo que, en privado, Hilary no fue tan benevolente.

La confiabilidad no es solamente un valor moral, sino una característica práctica que rinde beneficios económicos. Allá es muy frecuente que uno le deje la llave o hasta la puerta abierta al plomero, al jardinero o al encargado de la limpieza del aire acondicionado. Entran a la casa, hacen lo que tienen que hacer y salen. Nunca, en los años que viví en Estados Unidos, supe de algún abuso de ese tipo de confianza. Traicionar esa confianza es condenarse a la no poder hacer su trabajo en las condiciones que lo demanda una sociedad tan ocupada. Nadie tiene tiempo de aguardar la llegada del trabajador para abrirle la puerta. Mucho menos, para esperar a que termine y cerrar la casa con llave. Para que funcione el sistema *se necesita* que la confianza sea real y operativa. *Eso le conviene a todos*. Lo contrario ralentiza los procesos y le añade costos ineficientes, en todos los ámbitos y a todos los niveles.

Otro ejemplo curioso de esta congruencia entre el decir y el hacer son las fiestas. Llama mucho la atención que en las invitaciones se lea que la celebración será de las 16:30 a las 19:15, y que las personas lleguen y se retiren puntualmente. Todos cuentan con ese orden estructurante de su tiempo y, en consecuencia, determinante de su libertad.

En otra faceta del mismo asunto observo que la gente tampoco está acostumbrada a pedir o recibir explicaciones. Si uno dice que no puede ir, hacer o decir algo, la gente asume que esa persona está haciendo uso de su razón, que está actuando de buena fe y que está diciendo la verdad; de donde si se está diciendo que no puede, es que efectivamente es así. No hace falta justificar. Hay respeto a la palabra porque, detrás de ello, está el acuerdo de que todos queremos que *las cosas le vayan bien a todos*.

Por el contrario, si se descubre que alguien ha mentido o que hubo una conducta dolosa, la sanción social es inmediata y muy rigurosa. En términos legales, la falsedad de una declaración jurada, puede acarrear fuertes sanciones económicas y largas penas de privación de la libertad. Mentir es muy grave y tiene consecuencias reales, precisamente porque altera las bases operativas del sistema.

La confianza en el otro es un valor profundamente arraigado en la sociedad norteamericana. No es una confianza simplona e ingenua, sino una que se construye a partir del mutuo convencimiento de que a todos nos es útil y pertinente ser confiables.

Una de las expresiones de esa confianza es la calidad de la información. No solo es por lo que sí se sabe, sino también por la tranquilidad de poder decir que no se sabe. Y ello abarca desde la indicación de una dirección, hasta la información científica más elaborada. Paradójicamente las discusiones se hacen más transparentes, porque se sabe que aunque puede haber un error, no hay engaño por parte de la persona. Entonces, se discute sobre los datos y no sobre la integridad del sujeto. Muchas veces me tocó que alguien reconociera que no era un experto en un tema, que no tenía la experiencia o que no sabía qué hacer; y me refiriera, tranquilamente y sin rayones a su ego, con alguien que me pudiera ayudar.

Otra de las formas que adopta esa confianza es la de contar con el otro. Y no solo es saber que llegará o que estará, sino que hará todo lo que se comprometió a hacer. No pocas veces me mandaron un cheque por correo, con una diferencia a mi favor, producto de un cobro erróneo.

También, en más de una ocasión cometí errores que, después de explicar que eran producto de mi falta de conocimiento del entorno, me fueron perdonados o se me ayudó a reparar hasta dónde fuera posible.

Lo mejor de todo es que la confianza no es un privilegio, sino que es un beneficio del que goza toda persona. Es un presupuesto democrático. No se necesita ser general, doctor, licenciado o magistrado para ser confiable, sino solamente ser persona libre y en uso de la razón.

Un día de fiesta del corazón

–Mira mi hijito –me dijo un día la españolísima abuela Lalita, después de visitar a su nieta en Boston– yo tengo muchos años de católica, apostólica y romana; pero lo que es de ese santo, sí que jamás había oído y mucho menos que fuera tan milagroso. Pero lo que es allá en los Estados Unidos, le tienen una fe inmensa. En su día, nadie trabaja y todos los gringos se van a sus casas a festejarlo.

–¿Pues qué santo es ese?, pregunté intrigado a Lalita.

–Un tal San Givin, me contestó convencida a pie juntillas de la veracidad de su testimonio, pues aunque no hablaba inglés, había visto con sus propios ojos la devoción que motivaba en la nación norteamericana.

Para la gran mayoría de los habitantes de Luisiana hay tres prioridades en su vida: el trabajo, la iglesia y la familia. Difícilmente podría decir cuál es primero, pero si tuviera que escoger diría que la iglesia ocupa un papel articulador central.

La gran mayoría de las personas comienza su jornada laboral o escolar muy temprano, sobre las 7 de la mañana. A las 4 o 5 de la tarde llegan a su casa a levantar un poco, reparar algún desperfecto o realizar alguna labor de mantenimiento. Recordemos que no hay quien ayude en las labores domésticas y que la mano de obra es carísima. Los estudiantes ayudan en la casa, hacen sus deberes y preparan sus clases. Dos o tres veces por semana, acuden a la iglesia a orar o a realizar alguna actividad social. A las 6 o 7 cenan y, alrededor de las 9 de la noche, se retiran a sus habitaciones y hasta el día siguiente, que vuelve a comenzar no después de las 6 de la mañana. El sábado es de deportes y el domingo de iglesia.

En mi experiencia, los norteamericanos parecen oscos y antisociales, porque simplemente no tienen tiempo para dedicarlo a la socialización. Incluso, note mucha timidez para recibir visitas en sus casas, y no porque les molestara tratar con gente, sino porque de alguna manera les avergonzaba el desorden en que podían estar sus casas, por falta de tiempo para atenderlas suficientemente. En la gran mayoría de las familias los dos padres trabajan jornadas completas, pues son necesarias para pagar las cuentas y ahorrar lo mínimo indispensable para sufragar las universidades de los hijos.

Todavía recuerdo con pesar el día que uno de los compañeros de mis hijos, en la escuela pública del barrio, nos comentaba con emoción lo mucho que estaba disfrutando estar con nosotros en la mesa, comiendo comida casera y conviviendo con la familia, pues en su casa siempre llegaba a descongelar algo y comer en su cuarto. Que no lo íbamos a creer, afirmó, pero esa era apenas la tercera o cuarta vez –en su vida (16 años)– que se sentaba a comer a la mesa en familia. Los otros tres amigos que nos acompañaban, se sumaron alegres a la confirmación de lo extraño, pero gustoso, que era también para ellos la experiencia de convivir en familia y con más gente en la mesa. No en la televisión, en el cuarto o con los videojuegos, sino en la mesa y hablando con otras personas.

Sin embargo, fui testigo presencial y emocionado de un fenómeno que sí abarca a todos los Estados Unidos. Conforme se acerca el cuarto jueves de noviembre, no es posible encontrar un boleto de avión, tren, autobús o barco, para ningún destino dentro de los Estados Unidos. Nadie hace citas y todo compromiso que pudiera caer dentro de esa semana, es pospuesto hasta la siguiente.

Las casas entran en un detallado proceso de limpieza, reparación y acondicionamiento para recibir a las visitas. Ya sea por ese día o por todo el fin de semana.

Es el tiempo de recibir a los hijos, a los suegros y a los parientes de lejos. De darles la bienvenida y agasajarlos. De olvidar las faltas y de buscar estar contentos. Es el día del año en que muchos abuelos tienen la oportunidad de conocer a sus nietos.

Aunque es tiempo de ofertas en los centros comerciales, no la percibí como una época de grandes compras; sino, más bien, la de quizá un presente con mayor contenido significativo o algún bien utilitario que pueda llevarse el hijo de regreso a la universidad.

Ese cuarto jueves de noviembre, la tranquilidad y un espíritu de fraternidad se van instalando en las calles y en las casas. Salvo muy contadas excepciones, se cierra todo. Quizá los hospitales y algunas farmacias permanecen abiertos. Los servicios gubernamentales de emergencia también operan pero, fuera de eso, todo mundo sabe que es tiempo de reunión, perdón, convivencia y renovación.

No es una fiesta de tal denominación religiosa o de tal grupo social, es una celebración espiritual que implica a todos los habitantes de los Estados Unidos.

La gente va llegando a las casas, ya con un pequeño presente, ya con un platillo, para estar alrededor del pavo del Día de Acción de Gracias⁽³⁾. Todos llegan en familia. En las múltiples versiones de familia que hay en los Estados Unidos, pero con un único espíritu.

Es un día de sobriedad, de consciencia y de afecto. Es un día en el que las armas no se asoman.

Por todo ello, que lo vi y experimenté en los días de Acción de Gracias que me tocó participar en los Estados Unidos, no puedo menos que sumarme a la convicción de Lalita y afirmar con ella en que sí, ese San Givin (aunque no lo conozcamos en América Latina) es el santo más venerado en los Estados Unidos y es muy milagroso, pues es capaz de cohesionar a todo un país diverso, complejo y donde uno –con voluntad positiva– puede alcanzar a descubrir que está lleno de semejantes.

NOTAS

(1) En México se conoce como «pollero» al personaje que facilita el cruce, desde México hacia los Estados Unidos, de los migrantes ilegales (pollos).

(2) También existe una cocina Cajún, derivada de una comunidad ancestral originalmente proveniente de la región francesa de Canadá.

(3) Es el *Thanks Giving Day*, que es una ancestral celebración por el fin de las cosechas. En Estados Unidos aunque con antecedentes desde 1621, se conmemoró oficialmente por primera vez, a nivel nacional, por mandato de George Washinsgton, en 1789. Por su desconocimiento del inglés y con base en su contexto cultural, Lalita lo transformó en San Givin y le construyó una narrativa.

ACCIÓN SOCIAL POR LA MÚSICA: «EL SISTEMA» EN NUEVA YORK

Álvaro F. Rodas Núñez

AUTOR/AUTHOR:

Álvaro F. Rodas Núñez

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Master of Arts. Universidad de Columbia. Nueva York

TÍTULO/TITLE:

Acción social por la música: «El Sistema» en Nueva York

Community support through music: «El Sistema» in Nueva York

CORREO-E/E-MAIL:

alvarofrodas@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

El autor cuenta su experiencia al frente de El Núcleo Corona, un proyecto educativo musical inspirado en «El Sistema» de Venezuela y que desarrolla en las áreas más desfavorecidas de Queens. El Núcleo Corona ofrece gratuitamente formación en la interpretación de instrumentos orquestales, el préstamo de instrumentos y la oportunidad de participación en una orquesta a niños de 4 años o más, sin distinción de su procedencia, lugar de residencia, rendimiento académico, situación económica de la familia, o situación migratoria.

The author describes his experience leading The Corona Youth Music Project or Nucleo Corona, a music education project inspired by «El Sistema» in Venezuela and which carries out its activities in the most disadvantaged parts of Queens. Nucleo Corona offers free training in playing orchestral instruments, the loan of instruments and the opportunity to participate in an orchestra for children over the age of four, regardless of where they come from, where they live, their academic performance, their families' economic circumstances or migratory situation.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Núcleo Corona; Queens; El Sistema; enseñanza musical.

Nucleo Corona; Queens; El Sistema; music education.

La primera vez que escuché de «El Sistema», como se le conoce hoy al movimiento de orquestas y coros infantiles y juveniles de Venezuela, fue en 1989 en un festival de orquestas juveniles, cuando conocí a unos colegas venezolanos que me hablaron con entusiasmo de «el movimiento» (de orquestas infantiles y juveniles en ese país) del que eran parte. Me pareció fascinante que en un país latinoamericano pudiese haber más de una orquesta juvenil, cuando en mi propio país, Guatemala, apenas podíamos mantener una, de la que yo era el percusionista principal. Poco sabía que unos veintitantos años más tarde yo estaría envuelto en este movimiento en la ciudad de Nueva York, y que en Guatemala, en buena parte gracias al impulso e inspiración de «El Sistema» en Venezuela, se pudiese hablar de un movimiento de orquestas y coros infantiles y juveniles guatemalteco.

En 2010 inicié el *Corona Youth Music Project* (o Núcleo Corona, para asociarlo con el movimiento venezolano, donde cada réplica del movimiento es llamado genéricamente «núcleo») como resultado de mi participación en El Sistema Fellowship del Conservatorio de Nueva Inglaterra en Boston, que tuvo como objetivo preparar a una primera promoción de músicos en los Estados Unidos, para expandir el movimiento que ya empezaba a ser conocido acá como «El Sistema», así, en español.

«El Sistema»

«El Sistema» fue iniciado en Venezuela en 1975 por José Antonio Abreu como una respuesta a la carencia de espacios de desarrollo profesional para jóvenes músicos venezolanos. Sus primeros participantes, con el aliento e inspiración de Abreu, se convirtieron pronto en militantes en la creación de nuevas orquestas juveniles (núcleos) fuera de Caracas, y fuera de los espacios tradicionales —excluyentes y un tanto elitistas— de gestión cultural y formación musical, brindando así oportunidades de participación a más niños y jóvenes de escasos recursos y muchas veces en situación de alto riesgo social. De esta militancia surgió un verdadero movimiento social que utiliza la participación de niños y jóvenes en orquestas y coros como una herramienta de inclusión y desarrollo humano. Unos veinte años después, en los años 90, «El Sistema» se oficializó como un programa estatal que, vale la aclaración, nunca ha sido parte de ministerios u otras dependencias relacionadas con cultura o educación, sino con el desarrollo social. Hoy por hoy, «El Sistema» en Venezuela sostiene a más de medio millón de estudiantes, en más de trescientos núcleos en todo el país, e incluye además centros de formación de orquestas y coros para niños y jóvenes con discapacidades, centros de luthería, centros de filmación y posproducción de cine y vídeo enfocados en las orquestas, entre otros programas, y está siendo replicado en todo el mundo. La réplica en Guatemala inició en 1997, más o menos al mismo tiempo que en otros países latinoamericanos. En los Estados Unidos se habla de unos 120 programas independientes inspirados en el concepto Venezolano de acción social por la música de «El Sistema» desde más o menos 2006, cuando finalmente en este país se empezó a hablar con seriedad del fenómeno venezolano.

Núcleo Corona

Escogí Corona como el sitio para realizar mi proyecto casi por accidente. La primera vez que puse pie en Corona en 2010, mi impresión fue la de estar en medio de una ciudad latinoamericana. Se podría decir que Corona es un barrio marginal de Manhattan. A pesar de estar a pocos kilómetros de este centro y «capital cultural del mundo», como muchos suelen ver a Manhattan, la distancia cultural, económica y social es inmensa. También me impresionó la gran cantidad de mujeres jóvenes con niños en carruajes, subiendo y bajando con dificultad las escaleras de la estación del metro. El acceso principal desde Manhattan, el centro cultural, económico y social de la ciudad es a través de la línea 7 del metro, que en esta parte de la ciudad no es subterráneo, sino elevado. Luego me fui enterando de las muchas carencias de este barrio. La más relevante y decisiva en ese momento es que no había escuelas de música o programas de formación musical, y relativamente pocos programas culturales para todos los niños y jóvenes. Esto, sumado al hecho que el sistema educativo en este país, y en particular en la ciudad de Nueva York, está cortando a pasos agigantados los programas de música y las artes del sistema de educación pública. La urgencia y la oportunidad para iniciar la primera réplica de «El Sistema» en Queens eran evidentes.

Corona es un barrio en el medio de Queens, Nueva York. Originalmente una villa en las afueras de esta urbe que luego fue absorbida por la gran ciudad, Corona ha recibido diferentes olas de inmigrantes a través de los años: italianos en el siglo XIX (de ahí su nombre, en italiano, no en español, por ser la «Corona de Queens»), afro-americanos del sur de los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX (incluyendo a Louis Armstrong, quién vivió sus últimos años aquí), dominicanos en los años 70 y 80, y más recientemente, ecuatorianos y mexicanos. Estos últimos dominan la distribución demográfica del barrio: muchos de ellos jóvenes e indocumentados, que han encontrado en Corona un oasis donde sus familias pueden recibir servicios básicos: educación y salud gratuita para sus hijos y la tranquilidad de vivir en una comunidad donde se habla el mismo idioma con el mismo acento que los nuevos inmigrantes. El crecimiento poblacional de inmigrantes jóvenes ávidos de iniciar una familia aprovechando los beneficios que se ofrecen a niños nacidos en el país (que por nacimiento son ciudadanos legítimos), ha creado lo que veo como el *baby-boom* de Corona.

El resultado es que uno de los principales problemas que sufre esta comunidad es el hacinamiento: múltiples familias habitando en pequeños apartamentos, y que por su situación de inmigración, temen alzar su voz para reclamar muchos servicios, que afortunadamente el gobierno de la ciudad les podría proporcionar. Esto, a su vez, ha resultado en la proliferación de organizaciones de servicio social y apoyo a la comunidad inmigrante indocumentada. Estas organizaciones, al igual que el Núcleo Corona, compiten por espacio físico, y tiempo libre para que los niños y jóvenes participen de los muchos programas ofrecidos.

Es así que para el *Corona Youth Music Project* (o «Núcleo Corona»), el reto principal también tiene mucho que ver con el hacinamiento y la falta de espacios para ofrecer clases y progra-

mar ensayos y conciertos, a pesar que la demanda de participantes es alta. Las escuelas han sufrido también este hacinamiento: la escuela pública 19, de Queens, en Corona (conocida como P.S. 19Q), donde se realizan la mayoría de las clases y ensayos del Núcleo Corona, fue famosa por muchos años por ser la escuela más sobrepoblada del país. Se tuvo que construir aulas temporales que parecen furgones en el medio de los patios de recreo, para ser desmantelados en cualquier momento. Sin embargo estas aulas siguen en uso después de más de 10 años. El plan era que al construir una nueva escuela del otro lado de la calle (la escuela P.S. 307Q), estas aulas temporales no serían más necesarias. Pero la población infantil surgió creciendo, y P.S. 19Q sigue sobrepoblada. Este año escolar, encima de las aulas temporales y la nueva escuela al otro lado de la calle, muchos niños son llevados en un autobús cada mañana a otro edificio a varios kilómetros, pues en la escuela simplemente ya no hay espacio.

Debido a «misteriosas» políticas locales, en P.S. 19Q además se le ha dado cabida a programas educativos comunitarios vespertinos incluido el Núcleo Corona. Ahí compartimos el uso del auditorio para ensayos, conciertos y algunas clases con otras organizaciones, además de un aula y algunos pasillos para complementar nuestros programas.

El Núcleo Corona ofrece gratuitamente formación en la interpretación de instrumentos orquestales, el préstamo de instrumentos y la oportunidad de participación en una orquesta a niños de 4 años o más, sin distinción de su procedencia, lugar de residencia, rendimiento académico, situación económica de la familia, o situación migratoria. No hay un criterio de selección más que los padres asistan a las sesiones de información, y sus hijos se comprometan a mantener un récord de asistencia óptimo. Un programa de este tipo, en el centro de Manhattan no costaría menos de 2500 dólares al año.

Este año escolar, el Núcleo Corona cuenta con unos 120 niños de los 7 a los 15 años, conformados en 3 orquestas infantiles y juveniles de alrededor de 40 integrantes cada una, además de 4 programas de iniciación orquestal en 3 diferentes escuelas y centros comunitarios con unos 80 niños más, preparándose para iniciar el aprendizaje de un instrumento orquestal. Pero hay una lista de espera para ingresar al programa que crece todos los días. Con apenas seis maestros (llamados *teaching artists* o «artistas instructores») asalariados y unos cuantos voluntarios, por primera vez se ha frenado el número de admisiones, a fin de mantener los niveles de crecimiento artístico.

El proyecto es sostenido a través de aportes del departamento de asuntos culturales de la ciudad de Nueva York, de un aporte del concejo municipal, aportes del Estado de Nueva York, donaciones de diferentes fundaciones, y aportes individuales a través de campañas permanentes de recaudación de fondos, tanto a nivel comunitario (con el apoyo de las familias participantes), como a nivel local y nacional a través de cartas de solicitud, correos electrónicos y redes sociales.

Además el Núcleo Corona ha establecido alianzas con escuelas locales, y una importante alianza con el Museo de Queens, que se ubica también en Corona. El museo ha impulsado ambiciosos programas de organización comunitaria en Corona, y de esa cuenta se ha convertido en el principal escenario para conciertos de las orquestas del núcleo. Además, se han fortalecido alianzas con otros programas inspirados por «El Sistema» en la ciudad: en El Bronx, Manhattan y Nueva Jersey. De estas alianzas han resultado conciertos conjuntos, y repertorios compartidos por los últimos dos años.

«El Sistema» y las promesas de la acción social por la música

La principal premisa de «El Sistema» es que una orquesta integrada por jóvenes y niños puede tener un gran impacto en la comunidad, y no solamente al afectar el ánimo colectivo de los músicos y su público. Abreu explica de muchas formas este fenómeno. Por ejemplo, él habla de cómo un niño puede romper el círculo vicioso de su pobreza cuando es confrontado con el inmenso reto de aprender a tocar una sinfonía de Beethoven o Mahler a los 8, 11 o 15 años. En el proceso de confrontar este gran reto, este niño también debe afrontar otros múltiples retos, que van desde la lectura y teoría musical, motricidad fina, e historia de la humanidad, hasta el trabajo en equipo, la disciplina que representa la práctica diaria, y la responsabilidad que él o ella tiene frente a su orquesta de mantener el nivel musical del grupo al más alto nivel posible. Afrontar todos estos retos al mismo tiempo, y por un fin que es noble, bello, y digno, y que a la vez forma una comunidad por sí mismo, incrementan exponencialmente las perspectivas de este niño, y despierta su conciencia sobre sus habilidades y manejo de las herramientas para manejar cualquier gran reto, que es lo que probablemente lo ayudará a superar su pobreza.

Así, «El Sistema» no se queda en dar instrumentos y un poco de instrucción a niños de escasos recursos, para luego presentar un producto musical «infantil», sino que demanda de los niños mucho más de lo que los programas de educación musical actuales requieren de niños de estas edades. En Venezuela se suele escuchar que somos los adultos quienes definimos e imponemos los límites de la capacidad de los niños. Y con el más de medio millón de niños en «El Sistema», con su Orquesta Nacional Infantil, con las de 300 niños de menos de 12 años, interpretando sinfonías de Mahler y Tchaikovsky sin tener nada que envidiar a las mejores orquestas profesionales de cualquier parte del mundo, dan testimonio y sustento para ese enunciado.

En Corona este es un criterio esencial, y por ende un reto más: la educación musical en los Estados Unidos ha perdido ímpetu en los últimos 40 años (paradójicamente, el mismo tiempo que «El Sistema» tiene de existir), y las demandas de alto rendimiento a los niños no siempre son bien vistas, o son consideradas «políticamente incorrectas». De ahí que el reto es encontrar maestros (artistas instructores) que sean abiertos a aplicar este paradigma y que comprendan que no hay nada que perder y mucho por ganar de este enfoque. En cambio, los

padres de familia en Corona, quizás por su historia de lucha en sus propios países y para llegar a este país, ven con entusiasmo que sus hijos tengan esta experiencia en la orquesta con altos niveles de exigencia.

Por otro lado, es también esencial en el Núcleo Corona brindar a los participantes, a sus familias y a la comunidad en general la certeza que el cambio positivo, el progreso de su comunidad, ejemplificado por una orquesta de jóvenes que puede tocar a un mejor nivel, puede suceder desde lo local. No debe ser necesario que uno o dos jóvenes, «ciudadanos ilustres» emigren a Europa (o al centro de Manhattan, como suele suceder por estos lares) para alcanzar grandes metas académicas o artísticas y profesionales y dejen atrás a su comunidad. No debe ser necesario esperar a que una de las grandes orquestas profesionales de la ciudad venga a Queens una vez al año para que los habitantes de Corona asistan a un concierto en su propio barrio. No debe ser necesario que el barrio sufra el aburguesamiento que han sufrido otros muchos en Nueva York, y que han empujado a sus pobladores a abandonar sus lugares de residencia por la repentina escalada en el costo de la vida en el lugar donde iniciaron sus familias.

Este año, por primera vez estamos confrontando nuestro gran reto: preparar la primera sinfonía de Beethoven con un grupo de niños y jóvenes de 10-15 años. Ha tomado 5 años llegar a este punto. Nuestro objetivo a largo plazo es tener una red de orquestas infantiles y juveniles esparcidas por todo el barrio, con una orquesta comunitaria (formada por voluntarios) presentando repertorio de alto nivel, y a la vez ofreciendo instrucción y mentoría a niños y jóvenes de Corona a través de esta red de orquestas. También soñamos que en unos 10 años, podamos construir el Centro de Acción Social por la Música de Corona como la sede principal de esta red. El proceso ya está en marcha, y vamos avanzando por la transformación social de Corona a través de la música.



Fotografía: Neshi Galindo



Fotografía: Neshi Galindo



Fotografía: Neshi Galindo



Fotografía: Neshi Galindo



Fotografía: Neshi Galindo



Fotografía: Neshi Galindo



Fotografía: Neshi Galindo



Fotografía: Neshi Galindo

EL RETO DE LA PARTICIPACIÓN EN CULTURA

Mikel Etxebarria Etxeita

AUTOR/AUTHOR:

Mikel Etxebarria Etxeita

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Técnico de la Diputación de Vizcaya

TÍTULO/TITLE:

El reto de la participación en cultura

The challenge of participation in culture

CORREO-E/E-MAIL:

mikel.gotzon.etxebarria@bizkaia.eus

RESUMEN/ABSTRACT:

Se analiza, desde la perspectiva de la participación activa de la ciudadanía en la gestión de la cosa pública y, más concretamente, de la gestión cultural, el papel y las funciones que han de desempeñar los Consejos Asesores a nivel municipal, tomando como ejemplo algunas experiencias ya probadas en algunos ayuntamientos vascos.

The role and functions that should be carried out by the Advisory Boards, on a municipal level, are analysed from the perspective of citizens' active participation in the management of public affairs and, more specifically, in cultural management, taking as an example experiences already tried and tested in some of the Basque Town Councils.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Gestión cultural; administración pública; municipios; Consejos Asesores.

Cultural management; public administration; Town Councils; Advisory Boards.

La participación en la gestión de la cosa pública es un derecho de la ciudadanía que todavía no ha logrado tener un nivel de desarrollo adecuado. Es evidente que la ciudadanía está manifestando su interés por participar en la gestión de los asuntos públicos, más allá de su participación como electores de los representantes políticos. Por un lado, los nuevos movimientos políticos actuales hacen de la participación una bandera con un nivel de atracción importante y por otro, desde la propia administración se está hablando de una nueva forma de gestión de la cosa pública, de una nueva gobernanza, en la que la participación es una de sus señas de identidad. Hay voluntad, al menos en el mundo de las ideas y de las reclamaciones ciudadanas, de transitar de una democracia representativa a una democracia participativa.

En diciembre de 2006 la Comisión Ejecutiva de la FEMP aprobó la Agenda Local de la Participación (ALAPAR) 21(1). La Agenda contiene 45 líneas de actuación. Diecinueve de ellas están relacionadas con la organización municipal para dotar de más eficacia a las políticas de participación; seis están vinculadas al fortalecimiento de las asociaciones, la red asociativa del municipio y su capacidad de intervención social; las siguientes siete líneas se dirigen a capacitar a la ciudadanía para el ejercicio del derecho a la participación y/o su implicación en asociaciones ciudadanas; también se recogen cuatro líneas tendentes a reforzar el papel estructurador de la comunidad a través de los equipamientos y servicios de proximidad; otras cuatro líneas de actuación se centran en el ámbito de la evaluación para la mejora de la calidad democrática; y finalmente, las cuatro últimas líneas están dirigidas a la coordinación con los gobiernos autonómicos y el gobierno central para el fomento del derecho a la participación y el desarrollo de procesos participativos.

La Agenda 21 de la Cultura(2), aprobada en Barcelona en el 2004, dentro del apartado de compromisos, en su punto 19 señala «Implementar los instrumentos apropiados, para garantizar la participación democrática de los ciudadanos en la formulación, el ejercicio y la evaluación de las políticas públicas de cultura».

Asimismo, a los 10 años de la aprobación de la Agenda 21 de Cultura, tuvo lugar su actualización que ha sido realizada en el 2014 en Bilbao y que ha dado lugar al documento *Cultura 21: Acciones. Compromisos sobre el papel de la cultura en las ciudades sostenibles*(3) dentro del apartado de «Valores», en el subapartado «Factores culturales del desarrollo sostenible» en los puntos 12, 13, 14, 16 y 18 incide en el tema de la participación.

Características de los procesos participativos

Definimos como participación toda estrategia orientada a promover o potenciar la incidencia e implicación de la ciudadanía en las políticas públicas. Debemos tener en cuenta que el punto cero de la participación ciudadana no es metodológico (cómo llevarla a cabo) sino político (para qué se quiere fomentarla) y que conlleva unos valores (finalidades políticas) ge-

nerando un proceso educativo para la sociedad. La participación no es una opción sino una característica de las democracias avanzadas.

En un proceso participativo hay 4 planos:

1. Información.
2. Proceso de deliberación lo que supone que se genera un debate y se modifica el saber de cada parte.
3. Decisión.
4. Responsabilidad. Es difícil de delegar la función de dar cuentas de una decisión, ya que ello le corresponde al que tiene la legitimidad política para tomar la decisión.

Hay que diferenciar entre órganos de participación (carácter permanente) y procesos de participación que tienen un principio y un fin. Se puede participar sin decidir. Las decisiones las toman los legitimados para ello.

La participación permite tomar muchas decisiones pequeñas que al final inciden en la decisión final que la toman los legitimadores.

El que pone en marcha un proceso de participación pierde una parte de la iniciativa y del control.

Beneficios de la participación

Cesar Colino y Eloísa del Pino⁽⁴⁾ hablan de tres tipos de beneficios que justifican las propuestas participativas: «... Desde un punto de vista funcional se resalta la co-responsabilización ciudadana con las autoridades locales en distintas tareas sociales como la gestión de piscinas, museos o centros cívicos, que puede tener una incidencia positiva en el empleo y que puede suponer un ahorro en las funciones de organización y gestión del sector público. Las iniciativas participativas generarían también beneficios sociales, siendo un mecanismo para la generación de capital social y sirviendo, por tanto, como contrapeso a ciertas tendencias anticívicas o al excesivo individualismo, a través de la generación y potenciación de la idea de comunidad. Finalmente, entre los beneficios políticos se destaca su potencial educativo, el fortalecimiento de la cooperación y del esfuerzo por definir el interés común».

La participación sirve de ayuda a construir mejores políticas públicas, genera complicidades y genera ciudadanía responsable. Necesitamos generar ciudadanos y no clientes.

Metodología de los procesos participativos

En relación a la metodología de los procesos participativos hay bastantes opciones. Me parece interesante apuntar la metodología propugnada por la Asociación de Municipios Vascos (EUDEL), que se denomina «Fórmula 8+3»(5) y que se resumen en la definición de 8 pasos clave: Por qué queremos hacer el proceso participativo; para qué queremos hacer el proceso participativo; quiénes van a participar en el proceso; con qué reglas de juego; cómo lo vamos a llevar a cabo; cuándo vamos a realizar el proceso, tiempos y ritmos; dónde se va a realizar el proceso, espacios y lugares y con qué recursos lo vamos a realizar, personal, materiales, tecnologías de la información y comunicación, presupuesto económico y tiempo. Asimismo define 3 condiciones necesarias: la información y comunicación: el seguimiento y la evaluación y los compromisos.

Al final del proceso, tal y como señalan los profesores Blas e Ibarra(6), nos encontramos ante el dilema de todo mecanismo participativo: «¿Ha tenido un impacto real en el diseño e implementación de las políticas públicas o por el contrario, ha tenido un carácter solamente simbólico?».

La participación en cultura

El reto de la participación de la sociedad en la política cultural es un reto aún no resuelto y que sigue generando inquietud en la definición de las políticas culturales.

Cuando me refiero a participación, lo estoy haciendo desde el planteamiento que la sociedad civil debe participar en dos ámbitos:

1. Diseño de la política cultural:

La ciudadanía debe de tener acceso a una participación constructiva y enriquecedora en el diseño de la política cultural. Las experiencias de participación a este nivel se basan mayoritariamente en la creación de consejos asesores de las administraciones públicas.

2. Participación en la gestión:

Esta participación en la gestión se suele realizar a veces mediante la acción de dejar en manos de la sociedad civil la gestión de equipamientos y de programas culturales públicos que pasan a ser gestionados por empresas y asociaciones, vía concesión, o vía convenio.

Otra fórmula consiste en dar cabida en los órganos de gestión de las Casas de Cultura y otros equipamientos culturales de proximidad a asociaciones, artistas y colectivos del entorno.

Experiencias de participación en cultura

1. Comisiones de fiestas

Las comisiones de fiestas han sido elementos pioneros de las dinámicas de participación en cultura. Con la constitución de los ayuntamientos democráticos en 1979, el proceso de recuperación de las fiestas patronales como elementos de identidad local fomentó dinámicas de participación a la hora de la organización de las mismas. La creación de comisiones de fiestas populares con participación de asociaciones y elementos de la sociedad civil (cuadrillas, comparsas) generó unas dinámicas de participación interesantes y con altos niveles de decisión por parte de las comisiones de fiestas, al menos en el País Vasco. En algunos casos varios ayuntamientos en Bizkaia, como es el caso de Mungia(7), población de 16.500 habitantes y Orduña(8) que cuenta con 4.250 habitantes, llegaron a promulgar ordenanzas municipales relativas a la constitución y funciones de la comisión de fiestas.

En el caso de Mungia, los miembros de la comisión de Fiestas portan un pañuelo de fiestas diferente a los que usa la población para identificarlos como miembros de la Comisión de Fiestas. Además, son jurado de todos los concursos de fiestas, tanto los de carácter artístico, como gastronómico, deportivo o social. Durante años, cuando había comitiva municipal que acudía a la misa en honor a San Pedro, patrón de la localidad, en dicha comitiva además de los miembros del Ayuntamiento también iban los de la comisión de fiestas. Dichos miembros se reparten su presencia en todos los actos del programa festivo y tras las fiestas celebran una reunión de evaluación que aprueba un informe escrito de sugerencias para la Comisión del siguiente año y como compensación a su labor el Ayuntamiento les invita a una cena tras la reunión de valoración.

También es de reseñar el carácter participativo en la organización de las fiestas de Bilbao, la Aste Nagusia o Semana Grande bilbaína. La Comisión de Fiestas funciona en base a una normativa interna no publicada que señala que la Comisión está integrada por un número paritario de representantes del Ayuntamiento y de las konparsas, agrupaciones festivas (www.bilbokokonpartsak.com) a los que se suma un representante de la Asociación de Comerciantes del Casco Viejo (zona de Bilbao en dónde se ubica la parte más importante del recinto festivo) y un representante de la Federación Coordinadora de Personas con Discapacidad Física y Orgánica de Bizkaia (FEKOOR), con el objetivo de potenciar unas fiestas inclusivas.

La Comisión debate sobre el diseño general de las fiestas (recintos, servicios etc.) y elige a la persona que va a realizar el pregón de las fiestas, pero no tiene competencias sobre los aspectos presupuestarios y de contratación de espectáculos que son competencia exclusiva del Ayuntamiento. Por su parte las konparsas, además de organizar actividades que se incluyen en el programa festivo, eligen entre sus miembros a la Txupinera, persona encargada

de lanzar el txupin de comienzo de fiestas y que tiene un elevado nivel de presencia en las actividades festivas, al igual que la persona elegida para el pregón.

2. Consejos de Cultura

Algunas administraciones de diferentes niveles (tanto ayuntamientos como gobiernos autonómicos) han creado instancias de participación bajo la denominación de Consejos de Cultura y Juntas Asesoras.

Los Consejos de Cultura tienen un campo de actuación global en el sentido de que abarcan todo el ámbito de la cultura, mientras que las Juntas Asesoras son generalmente para asesorar sobre sectores concretos de la cultura (patrimonio, artes escénicas, música, audiovisuales, etc.).

A la hora de crear un Consejo es básico definir qué se quiere. Las realidades son variadas, aunque se centran en las siguientes dos opciones:

- A. Consejo Asesor. Es decir que tiene una función exclusivamente asesora y no tiene funciones ejecutivas. A la hora del asesoramiento hay diferentes grados de compromiso:
 - Asesoramiento cuando el poder ejecutivo o el legislativo lo requieren.
 - Asesoramiento preceptivo pero no vinculante en algunos supuestos, por ejemplo la aprobación de legislación relativa al ámbito de la cultura, creación de organismos o entidades públicas vinculadas a la cultura o la aprobación de los presupuestos públicos relativos a la cultura.
 - Asesoramiento preceptivo y vinculante en los casos antes mencionados.
- B. Consejo de Cultura. Además de funciones de asesoramiento tiene funciones ejecutivas. El modelo europeo sería el *Arts Council* inglés en lo referente a la capacidad de gestión de la política cultural y sobre todo en lo referente al reparto de ayudas y subvenciones públicas. Este modelo supone, entre otras cosas, un cierto «adelgazamiento» de la administración correspondiente, ya que supondría la transferencia al Consejo de funciones y cometidos. Ello conlleva la necesidad de dotar a dicho Consejo de medios materiales y humanos para realizar su cometido.

De cara a la potenciación de la participación de la sociedad civil en la política cultural y en su gestión, este tipo de organismos pueden ser considerados como un avance. Para ello, además de dotarles de competencias y medios, es necesario dar cabida a la sociedad civil, a la vez que se debe limitar la presencia de representantes de la administración en los mismos.

A la hora de analizar este tipo de entidades, generalmente se detectan los siguientes problemas:

- Sistema de elección de sus miembros. Generalmente, la mayoría de ellos son nombrados por la administración que crea el Consejo por lo que hay cierta «dependencia» hacia ella.
- Insuficiente nivel de auto organización de la sociedad civil para poder designar interlocutores válidos y reconocidos frente a la administración.
- Nivel de representatividad de los miembros.
- Falta de representación de la ciudadanía no asociada.
- Limitada capacidad de decisión.
- Reducida capacidad operativa de control y asesoramiento ya que no suelen estar adecuadamente dotados de medios humanos y materiales, por lo que difícilmente pueden seguir el ritmo de trabajo de la administración a la que aconsejan (dedicación profesional frente a voluntariado).

No es sencillo definir una composición idónea de un Consejo Asesor, ya que hay que tener en cuenta las siguientes cuestiones:

- Conseguir una representatividad real de la sociedad civil.
- Atender a los legítimos intereses sectoriales/gremiales.
- Tener en cuenta las incompatibilidades de sus miembros.
- Incluir una adecuada presencia de los representantes de la administración que crea el Consejo.
- Ser consciente que a menudo muchas organizaciones que están en el Consejo son entidades bastante dependientes de las subvenciones de la administración a la que asesoran.
- Prever la existencia de «notables», personas e instituciones, que de facto están siempre presentes (universidades, asociaciones de renombre o de larga trayectoria histórica).
- Lograr consensos a la hora de los nombramientos de las personas de «reconocido prestigio».
- Definir quién nombra, y quién cesa, a los miembros del consejo, la administración que lo crea o el Parlamento, en el caso de los consejos de carácter autonómico, y prever la duración de los mandatos, que es bueno que no coincidan con los mandatos del gobierno correspondiente para fortalecer su independencia.

Como conclusión y de cara a plantear algunas características de un modelo adecuado de Consejo Asesor, en mi opinión, se debieran de tener en cuenta las siguientes cuestiones:

- Definir claramente su función asesora y no ejecutiva, ya que ésta última es otra opción interesante y que probablemente a futuro vaya a tener un mayor desarrollo, pero es otra opción diferente que no conviene mezclar.
- Especificar claramente las labores y límites de la función consultiva, definiendo cuando es preceptiva y cuando es vinculante.

- Definir su composición y su funcionamiento, dotándole de medios adecuados que le permitan mantener un ritmo de trabajo que lo haga eficaz.
- Posibilitar que realmente tenga capacidad de incidencia a la hora de definir las políticas culturales de la administración a la que asesora.
- Dotarlos de un nivel de independencia y capacidad crítica que no haga de la labor del consejo un simple trámite de ratificación.
- Que cuente con una composición adecuada que prime la representación de la sociedad civil y de los diferentes sectores culturales.

Los Consejos Asesores no son organismos que se crean para sustituir al organismo que asesoran. Son organismos que asesoran de cara a la definición y gestión de las políticas culturales. Son en definitiva, un elemento, una herramienta de participación ciudadana en cultura con las funciones, potencialidades y límites que se hayan marcado a la hora de su creación, y que dependiendo de su composición y funciones realizan también una cierta labor legitimadora de las políticas culturales públicas.

Conclusiones

Nos enfrentamos a un debate abierto, antiguo y todavía sin soluciones concretas. La apuesta por la incentivación y regulación de la participación en cultura está vinculada a un nuevo modelo de gobernanza en el que la ciudadanía va a tener un papel más activo en lo referente a la gestión y administración de la cosa pública. La participación es un derecho ciudadano cuya realización supone apostar y trabajar por un nuevo modelo de estado que también a nivel cultural quiere ciudadanos activos y no solamente consumidores pasivos. Un nuevo modelo en que haya un mayor nivel de colaboración entre lo público y lo privado, especialmente con la ciudadanía. Un nuevo modelo que avance hacia una nueva gobernanza y hacia una adecuada síntesis de la democracia representativa y la democracia participativa. La administración pública y en nuestro caso los gestores culturales públicos deberemos perder poder para generar consenso. Como dice el proverbio “Solos iremos más rápidos pero juntos llegaremos más lejos”.

NOTAS

(1) FEMP. Agenda Local de la Participación (ALAPAR). <http://www.femp.es/files/566-328-archivo/FO-LLETO%20ALAPAR.pdf>

(2) Agenda 21 de la Cultura. <http://www.agenda21culture.net/index.php/es/docman/agenda21/222-ag21es/file>

(3) Cultura 21: Acciones. Compromisos sobre el papel de la cultura en las ciudades sostenibles. http://www.agenda21culture.net/images/a21c/nueva-A21C/C21A/C21_015_spa.pdf

- (4) COLINO, C. y DEL PINO, E. (2008): «Democracia participativa en el nivel local: debates y experiencias en Europa.» *Revista catalana de dret públic*, nº 37, págs. 247-283.
- (5) EUDEL «Cómo realizar un proceso participativo de calidad», EUDEL, 2009.
- (6) BLAS, A. y IBARRA, P. (2006): «La participación: estado de la cuestión». *Hegoa. Cuadernos de trabajo*, nº 39.
- (7) Reglamento de la Comisión de fiestas de Mungia: http://www.bizkaia.net/lehendakaritza/Bao_bob/2010/05/20100511a087.pdf#page=72
- (8) Reglamento de funcionamiento de la comisión de fiestas de Ochomayo en Orduña. http://www.bizkaia.net/lehendakaritza/Bao_bob/2005/03/20050314a050.pdf#page=23. Modificación del reglamento http://www.bizkaia.net/lehendakaritza/Bao_bob/2009/01/20090115a009.pdf#page=28

O SESC EM SÃO PAULO: VOCAÇÃO EDUCATIVA E TRANSVERSALIDADE

Danilo Santos de Miranda

AUTOR/AUTHOR:

Danilo Santos de Miranda

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Sociólogo, Diretor Regional do Sesc no Estado de São Paulo-Brasil

TÍTULO/TITLE:

O SESC em São Paulo: vocação educativa e transversalidade

The SESC in Sao Paulo: educational vocation and transversality

CORREO-E/E-MAIL:

danilo@sescsp.org.br

RESUMEN/ABSTRACT:

O presente artigo tem por objetivo apresentar, em linhas gerais, o Serviço Social do Comércio-Sesc, instituição socioeducativa brasileira criada em 1946 pelo empresariado do comércio e presente em todos os estados do país, focalizando sua atuação no estado de São Paulo. Para tanto, serão considerados o contexto histórico que assistiu a criação dessa instituição, bem como as interfaces estabelecidas com as demandas e expectativas sociais ao longo das últimas sete décadas. Serão abordadas, dentre as características principais do Sesc, a polivalência no que se refere aos seus campos de atuação, assim como a centralidade das conexões entre educação e cultura.

The objective of this present article is to present, in general terms, the Comercio-Sesc Social Services, a Brazilian socio-educational institution created in 1946 by the business world and present in all of the states in the country, focusing its activities in the state of Sao Paulo. In order to do this, the historical context which led to the creation of this institution will be considered, as well as the interfaces established with social expectations and demands over the last seven decades. Among the main characteristics of the Sesc, its versatility regarding its fields of activity, as well as the centrality of the links between education and culture will both be discussed.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Serviço Social do Comércio-Sesc; São Paulo.

The Comercio-Sesc Social Services; Sao Paulo.

Contexto

Compreender os sentidos da atuação de uma instituição socioeducativa é uma tarefa que demanda alguns cuidados. A contextualização é, possivelmente, o ponto crucial para situar, com certo rigor, os papéis esperados e efetivamente desempenhados por cada agente de um corpo social. Intervenções similares que se desenvolvem em tempos e espaços diferentes implicam, é claro, desdobramentos distintos. De modo análogo, perguntas diversas feitas por cada ambiente exigem respostas específicas.

Pensar a atuação do Sesc ao longo de sete décadas significa, portanto, relacioná-la ao contexto nacional e às variadas circunstâncias regionais. Aqui, o período a ser considerado se inicia com o término da Segunda Guerra Mundial e estende-se até os dias de hoje. No Brasil, esse marco se entrelaça com o fim do governo de Getúlio Vargas, deposto sete semanas após a rendição japonesa e o fim do conflito planetário.

A historiografia deteve-se sobre a figura política de Vargas, gerando leituras múltiplas de suas várias fases. A etapa que é interrompida, temporariamente, em 1945, foi entendida de modos variados, não raro contraditórios entre si. Falou-se do nascimento de um Brasil moderno, e para isso se destacou a urbanização, o surgimento de indústrias de base e de leis trabalhistas mínimas, além de certa massificação educacional e cultural, notadamente nas cidades. Mas apontou-se, também, o populismo autoritário da primeira Era Vargas, somada à desigualdade entre ricos e pobres, entre sul e norte, entre brancos e negros, entre cidade e campo, agravada pelo êxodo rural.

Fato é que, em 1946, ano de surgimento do Sesc, o país era profundamente diferente daquele que, em 1930, assistiu à chegada ao poder de Vargas. Durante esse período, as rápidas mudanças experimentadas pelo país desembocaram num quadro complexo, com desequilíbrios sociais novos e crescentes. Conceitos como sociedade civil, democracia e trabalho eram rapidamente atualizados –talvez, não tão rapidamente como exigiam os novos tempos.

Algumas das questões que são, até hoje, relevantes foram catalisadas em meados da década de 1940. Entre elas, ganham destaque indagações acerca dos papéis dos diversos agentes públicos e privados no enfrentamento de desafios sociais comuns, em face da dificuldade do Estado em garantir os direitos fundamentais dos cidadãos.

Na direção de uma abordagem cultural

Deve-se ter em mente tal contexto para compreender a criação do Sesc e Senac (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial) pelo empresariado do comércio, bem como do Sesi (Serviço Social da Indústria) e Senai (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial) por seu análogos do setor industrial, entre 1942 e 1946. A iniciativa privada, reunida em nível nacional,

expressava, à época, sua disposição em contribuir para atenuar assimetrias sociais. No caso do Sesc, instituição cuja missão é colaborar para a qualidade de vida dos trabalhadores do comércio de bens, serviços e turismo, seus dependentes e as comunidades de seus entornos, tal contribuição se daria por meio da noção de “obra educativa”(1). Cabe compreender as mutações que tal noção sofreu ao longo do tempo.

Entre as décadas de 1940 e 1960, tal acepção esteve predominantemente ligada à esfera do serviço social: iniciativas ligadas às necessidades fundamentais dos cidadãos, como saúde, alimentação, moradia, orientação para o mundo do trabalho, qualificação do tempo livre e complementação de renda, constituíam o escopo de trabalho do Sesc, uma vez que o diagnóstico consensual era a dificuldade estatal de equacioná-las. Quando se observa, atualmente, os modos de atuação do Sesc nos vários estados brasileiros, é possível perceber como esse escopo inicial sofreu deslocamentos distintos em cada contexto.

O caso de São Paulo é peculiar. Estado brasileiro mais populoso, São Paulo consolidou-se, há décadas, como aquele que apresenta os índices econômicos mais expressivos, com destaque crescente para o setor terciário. Tal protagonismo gerou um cenário comum em países latino-americanos: fluxos massivos de migração interna e externa, acarretando um crescimento desordenado das manchas urbanas. Riqueza e desigualdade são, notadamente desde a segunda metade do século XX, traços fundamentais para compreender o cenário paulista.

Na medida em que a estrutura do Sesc é federalizada, as circunstâncias regionais ganham maior relevância. O Departamento Regional do Sesc em São Paulo adota, a fim de contemplar os objetivos compartilhados com os demais departamentos regionais, estratégias específicas, adequadas à realidade local. Levando-se tal quadro em conta, as especificidades da atuação do Sesc em São Paulo adquirem plena significação.

Assim, trata-se de compreender como ocorreu a reorientação do trabalho do Sesc em São Paulo, abandonando progressivamente a vocação assistencialista e se aproximando de uma abordagem socioeducativa, na qual a cultura desempenha um papel fundamental. Aqui, dois marcos devem ser considerados: o início dos trabalhos, em 1966, das Unidades Móveis de Orientação Social (Unimos), equipes que desenvolviam intervenções temporárias de animação cultural em cidades paulistas, nas quais conviviam as áreas da cultura, atividade físico-esportiva e assistência social; e a inauguração, no ano seguinte, do centro cultural e desportivo Carlos de Souza Nazareh, atual Sesc Consolação, primeiro equipamento da instituição a ser especialmente projetado para que as diversas áreas da cultura e do lazer pudessem coexistir.

A partir de então, a presença do Sesc no estado torna-se cada vez mais identificada com o campo cultural. É importante especificar o que se entende, aqui, por cultura. Houve, é inegável, uma ampliação nesse conceito ao longo do século passado: além dos domínios tradicionalmente considerados da arte e do patrimônio, o termo cultura passou a dizer respeito

ao conjunto de formas de ser, conviver e se expressar de indivíduos e coletividades. Assim, apontar a convergência entre o Sesc São Paulo e a cultura significa, também, acompanhar a gradual incorporação de novas áreas ao campo cultural, para além das linguagens artísticas.

O aparecimento do Sesc Pompeia, em 1982, representa um marco nessa trajetória, a começar pela originalidade de sua concepção arquitetônica: um complexo fabril construído na década de 1930, localizado em bairro de classe média, em boa parte composto por famílias imigrantes, transformado –a partir de projeto da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi– num dos mais emblemáticos centros de convivência da cidade de São Paulo. Determinadas características colaboraram para isso: áreas amplas de convivência; programação que evita hierarquizações entre cultura popular e manifestações de vanguarda; oficinas para práticas diversas; permeabilidade em relação ao espaço urbano; valorização de uma memória significativa para a cidade.

O Sesc Pompeia suscitou reações diversas, dentro e fora da instituição. Uma delas, ao apontar os pressupostos que norteariam a atuação desse espaço, sugeriu que «o campo cultural na Pompeia tem uma concepção abrangente e flexível»(2). Para além de especificar algo que diria respeito apenas à velha fábrica ressignificada em espaço de convivência e criação, tal afirmação tem um poder de descrição maior. A abrangência e flexibilidade da cultura passaram a significar, cada vez mais, condição para o trabalho social do Sesc.

À expansão do sentido de cultura, correspondeu o aumento das expectativas e demandas de uma sociedade que mudava velozmente. De um lado, cidadãos progressivamente conscientes de seus direitos, redundando em iniciativas sociais mais bem estruturadas; de outro, um processo de redemocratização –após décadas de ditadura militar– que, entretanto, não se mostrava capaz de consolidar soluções político-institucionais à altura dos enormes desafios nacionais.

Como responder a esse novo cenário? No estado de São Paulo, o Sesc enfatizou uma política de atendimento baseada na descentralização, com a criação de novos centros culturais, desportivos e de convivência em regiões menos assistidas, espraiando-se por cenários da capital e zona metropolitana, assim como do interior e litoral. Os novos equipamentos buscaram materializar a «concepção abrangente e flexível» de cultura, tecendo uma rede que continua em crescimento. Atualmente há no estado trinta e dois centros culturais e desportivos do Sesc, três centros especializados –em cinema, gestão cultural e odontologia–, uma editora de livros, um canal de televisão, um selo audiovisual e um portal de internet. Banhando o processo como um todo, a ideia de que é necessário se acercar dos públicos, efetivos e potenciais.

Disposição para a transversalidade

Os tipos de experiência que acontecem nos ambientes do Sesc caminham na contramão do imperativo contemporâneo da especialização. Nesse sentido, pouco se assemelham à imersão proposta por museus e espaços expositivos, ambientes convencionais de cinema e teatro, bibliotecas, academias e clubes esportivos. Mesmo os centros culturais que congregam múltiplas linguagens artísticas circunscrevem uma zona restrita de atuação, concebendo a arte como discurso apartado de outras dinâmicas culturais. Não se trata de propor qualquer hierarquização entre tais propostas e a convergência sugerida pelo Sesc; o que importa é apenas distinguir esta e aquela alternativa, sublinhando a opção do Sesc pela transversalidade.

Mas o que significa, de fato, optar pela transversalidade? Como ela se efetiva, em termos práticos? Considerando o cotidiano de atividades nos diversos espaços do Sesc, poderíamos indicar, pelo menos, três modalidades principais de intervenção. A primeira se refere à estratégia da justaposição: um centro socioeducativo do Sesc é planejado com o intuito de provocar intersecções inesperadas, convivências pouco usuais, curto-circuitos simbólicos. Isso acontece quando, por exemplo, espaços expositivos e esportivos estão próximos, quando se mesclam áreas de leitura com estímulos ligados à educação ambiental, quando se criam percursos que conectam parques aquáticos e salas de teatro. Em resumo, cabe ao pensamento arquitetônico propor itinerários que recusem a compartimentalização típica dos dias que correm, estimulando os visitantes a se depararem com o inusitado.

A justaposição de ambientes com vocações específicas pode representar, ainda, o ensejo para novas leituras de mundo. Não seria legítimo supor que um indivíduo recém-saído de uma piscina ou de uma quadra esportiva apreenda de modo diverso uma exposição fotográfica ou um espetáculo de dança? Não poderia o contato com a literatura suscitar novas formas de se relacionar com áreas verdes?

Além do expediente espacial da justaposição, há uma segunda maneira de expressar a transversalidade da cultura: a intersecção entre áreas do saber. Cinema e literatura abordam, a todo instante, temáticas de interesse global, como espaço urbano, consumo e fluxos migratórios. De modo análogo, as modalidades esportivas exibem, cotidianamente, seus parentescos com as esferas da política, da economia e da estética. Vale ainda apontar o exemplo da alimentação, expressão fundamental dos povos, ao mesmo tempo assunto das pautas da saúde e do campo geopolítico.

A programação do Sesc busca refletir tais conexões, incorporando manifestações da cultura que explicitam a complexidade dos saberes contemporâneos. Tal disposição exige a constituição de equipes que, sem negligenciar o aprofundamento em determinados domínios, favoreçam interpretações transdisciplinares da realidade. Podem colaborar para isso trajetórias formativas plurais, mas também processos de qualificação permanente que despertem desconfiança em relação aos compartimentos que fragmentam o conhecimento.

Por fim, cabe apontar uma terceira maneira pela qual se efetiva, no Sesc, a abordagem transversal das coisas do mundo: o acolhimento de questões cuja classificação nessa ou naquela categoria resultaria contraproducente, em face da complexidade que as caracteriza. Exemplo vigoroso reside nos debates acerca da urbanidade: quantas áreas do conhecimento devem ser mobilizadas para que se possam discutir os dilemas do espaço urbano? O mesmo vale para assuntos multifacetados, como a educação, a violência, a liberdade de expressão, a relação com as novas tecnologias da informação, entre outros.

A polivalência do Sesc representa um ambiente fértil para acolher esse tipo de problemática, já que permite aproximações menos comprometidas com a rigidez da especialização. Revela-se, segundo tal perspectiva, a convergência entre a atuação institucional e a reflexão de pensadores que, ao longo do século XX, elaboraram relevantes críticas ao processo de alienação dos indivíduos contemporâneos, decorrência da fragmentação da experiência e da impossibilidade de interpretação contextual do mundo.

Dentre tais pensadores, destaca-se Edgar Morin, intelectual francês engajado em temáticas variadas, da educação à geopolítica, cuja principal contribuição está ligada à ideia da complexidade. Segundo Morin, o ser humano é essencialmente complexo; inabordável, portanto, a partir de expedientes que impõem separações artificiais nos objetos que investiga: mente/corpo, razão/emoção, natureza/cultura, arte/ciência etc. A operação epistemológica que permite se aproximar da complexidade do real caminha na contramão da divisão em disciplinas, favorecendo saberes de caráter inovador, subversivo.

A referência de Edgar Morin revelou-se valiosa para o trabalho do Sesc, na medida em que funcionou como elucidação teórica de processos que o Sesc já vinha desenvolvendo, a partir de experimentações metodológicas diversas, cujo denominador comum era a transversalidade. Não deve causar surpresa, destarte, a crescente aproximação entre instituição e pensador, que se refletiu em conferências, publicações e consultorias.

O reconhecimento da complexidade do mundo não é o único ponto de intersecção entre as trajetórias de Edgar Morin e Sesc. O protagonismo conferido à educação é também plataforma comum a ambos. Refletindo as diferenças culturais brasileiras, cada departamento regional do Sesc atualiza de maneira específica sua vocação educacional. No caso do Sesc São Paulo, a opção é, há décadas, clara: respeitando a transversalidade inerente à cultura, a educação é tratada como vetor que contagia as várias esferas de ação da entidade.

Seria contraditório, levando em conta o contexto apresentado, confinar os esforços educativos a espaços, horários e faixas etárias convencionalmente atendidas pela educação formal. Assim, o que se busca é evidenciar o potencial educativo da cultura – isso é completamente distinto da instrumentalização de manifestações culturais com fins didáticos, o que em última instância empobrece a polissemia dos bens da cultura.

Contrastando com isso, enfatiza-se a ideia de educação permanente, ressaltando suas três dimensões: complementaridade em relação à educação formal; continuidade no tempo e no espaço, não limitado por grades curriculares ou etapas específicas da vida; não-formalidade, traço que ressalta o parentesco radical entre educação e cultura.

Gestão da complexidade

Entidade de direito privado, o Sesc relaciona-se de várias maneiras com a ideia de coisa pública. A contribuição feita pelo empresariado do comércio de bens, serviços e turismo e que viabiliza o funcionamento do Sesc é garantida por lei constitucional; além disso, o Estado brasileiro realiza, por meio da Receita Federal, a gestão remunerada dos fundos arrecadados, bem como seu repasse à instituição. Por fim, a destinação das atividades realizadas pelo Sesc é pública, tendo como foco prioritário, mas não exclusivo, os trabalhadores do setor do comércio de bens, serviços e turismo e seus dependentes. Assim, para além dessa priorização, é possível afirmar que, de um modo estendido, as coletividades às quais pertencem tais trabalhadores se beneficiam da ação do Sesc, na medida em que parte relevante das atividades se destinam a públicos mais amplos.

A convergência entre iniciativa privada e destinação pública ajuda a diferenciar o trabalho do Sesc das demais instituições, sejam elas públicas ou privadas. Essa condição acarreta múltiplas consequências, que poderiam ser sintetizadas por meio de um conceito renovado de gestão.

A gestão da cultura é, em si, um campo de ação multifacetado. De um lado, há os diversos ramos que colaboraram para a constituição da ideia de gestão: economia, administração, psicologia, sociologia, política, entre outros. De outro, o já comentado conceito ampliado de cultura, que se espalha para além das esferas tradicionalmente consideradas da arte e do patrimônio, e abarca todo o conjunto das manifestações simbólicas humanas.

O caso da gestão cultural tal qual efetivada pelo Sesc acrescenta novas camadas a esse panorama. Os modelos oferecidos pela gestão privada são insuficientes, já que visam, sobretudo, o lucro, subordinando todos os valores à métrica do capital. Os meios para atingir tal fim raramente transcendem a dimensão da racionalidade instrumental; os cálculos de eficiência são construídos tendo por base indicadores economicistas, incapazes de medir impactos que não se expressem segundo tal lógica.

Outro ponto central para se compreender a singularidade do trabalho do Sesc advém da especificidade de seu relacionamento com os públicos. A natureza institucional estabelece uma relação prioritária com os trabalhadores do comércio de bens, serviço e turismo, como se mencionou. Isso se manifesta por meio do acesso preferencial na maior parte das atividades, assim

como na exclusividade em algumas áreas específicas da programação. Entretanto, tal hierarquização convive com o princípio do atendimento universal, segundo o qual cidadãos que não se enquadram no perfil do público prioritário também são acolhidos pelo Sesc. A perspectiva do convívio ampliado e o compromisso institucional com seus entornos são parâmetros para uma gestão de públicos que deve, portanto, conciliar hierarquização com universalidade.

Tal contextualização evidencia a impossibilidade de uma instituição como o Sesc, singularizada por sua constituição, história e posição no tecido social, adotar modelos cristalizados de gestão. Para equacionar tal panorama, o Sesc matiza as limitações da gestão privada com elementos oriundos da gestão pública. A noção estendida de desenvolvimento é o eixo fundamental desse processo, na medida em que dá sustentação para que outros valores se manifestem: protagonismo da ideia de cidadania, assim como transparência e sustentabilidade de critérios e processos. Além disso, experiências de gestão desenvolvidas no âmbito das organizações sociais sugerem novos encaminhamentos, dentre os quais se destaca a ênfase nos processos e não apenas nos resultados finais, bem como o protagonismo da noção de parceria. Daí a permeabilidade do Sesc a parceiros locais, nacionais e estrangeiros, resultando em intersecções que qualificam o *modus operandi* da entidade, bem como potencializam o alcance da ação institucional.

Relativamente independente dos modelos privados de gestão, o Sesc pode desconstruir, por meio de suas ações, alguns lugares-comuns que se impõem ao mundo corporativo. A busca incessante por um conceito abstrato de inovação é um desses lugares-comuns. Identificar o novo como objetivo principal encerra contradições que uma instituição cultural comprometida com interesses públicos não pode ignorar. Afinal, as dinâmicas entre passado e futuro, entre tradição e contemporaneidade, são suficientemente complexas para que se desconfie de uma adesão acrítica à pura novidade. No caso específico do campo cultural, cabe observar os modos singulares pelos quais as camadas pretéritas deixam-se perceber nas expressões atuais, enriquecendo-as. Vale também lembrar os excessos irreparáveis decorrentes de uma acepção evolucionista de progresso, típica da modernidade ocidental, e que desrespeitaram a diversidade de noções de tempo.

Mais importante que inovar é desenvolver processos de desenvolvimento a partir da cultura que levem em consideração temporalidades e ritmos variados, evitando submetê-los ao frenesi do mercado. Não se trata de advogar, ingenuamente, uma oposição à cultura produzida por aquilo que se denominou, outrora, indústria cultural. Pensadores da cultura nos advertem que mesmo expressões culturais elaboradas dentro da lógica do consumo podem ensejar comportamentos críticos e inventivos(3); ademais, é cada vez mais delicado supor a existência de culturas que não estabeleçam liames com contextos globalizados, nos quais o comércio de signos se confunde com a circulação de capital.

O papel do Sesc é consolidar uma política cultural ampla não apenas no que diz respeito à concepção de cultura, mas também no que se refere à pluralidade de vozes que se fazem

ouvir. Segundo tal ponto de vista, deve-se reconhecer que o mercado tende a estimular processos de homogeneização que, a fim de maximizar lucros, limitam a riqueza da diversidade cultural. Se é verdade que o dirigismo estatal coloca em xeque a liberdade de expressão, é igualmente legítimo apontar os riscos do dirigismo de cunho privatista.

Fica visível, a partir desse diagnóstico, que a gestão privada pode fornecer certas ferramentas, mas não valores, quando se considera uma instituição cultural que se pretenda de destinação pública. O hibridismo que caracteriza o Sesc desdobra-se, assim, na gestão que orienta suas intervenções e processos, que rege a escolha de profissionais a compor equipes de trabalho, que subsidia o planejamento para implementação e qualificação de seus equipamentos. A face visível de tais cadeias decisórias é o conjunto de atividades processuais ou eventuais compartilhadas com os públicos, nas quais os valores inegociáveis da instituição devem estar evidentes. Nos momentos mais felizes, tais valores –interesse pela diversidade, salvaguarda dos direitos culturais, vocação educativa, acolhimento e acessibilidade– ganham efetividade, tornando-se mais potentes que os discursos que os interpretam ou justificam.

NOTAS

(1) Carta da Paz Social, documento divulgado em janeiro de 1946, no qual estão expressos motivações, valores e objetivos que nortearam a criação de Senai, Sesi, Senac e Sesc.

(2) GARCIA, E. B. (1999): «Quo Vadis, Pompeia?» in *Cidadela da Liberdade*, São Paulo, Sesc, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (1ª edição).

(3) CANCLINI, N. G. (1997): *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, Edusp. MARTIN-BARBERO, J. (1997): *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

RESEÑAS



Un manual de gestión cultural ampliado y mejorado

El *Manual Atalaya de Apoyo a la Gestión Cultural* vio la luz, digital y neotecnológica, el pasado año 2014. Como sabrán los lectores de *Periférica* se trata de un manual elaborado por numerosos autores, más de cincuenta, y a iniciativa del proyecto del mismo nombre que agrupa a las diez universidades públicas de Andalucía. Durante su primer año de existencia se puede considerar que ha sido un proyecto de éxito, no sólo por sus contenidos de calidad y rigor, sino igualmente por las consultas y visitas, más de cincuenta mil, que ha recibido. De manera regular y constante nos llegan noticias e informaciones diversas que nos lo confirman y que inciden en la idea de que lanzar un manual digital sobre gestión cultural de libre acceso era una necesidad imperiosa.

Y visto el éxito obtenido, sin falsas humildades, se decidió ampliar el manual tratando de una parte de cubrir huecos temáticos o conceptuales y, de otro lado, saltar las fronteras españolas buscando el conocimiento y el buen hacer de gestores y académicos tanto del resto de Europa como del ámbito iberoamericano. De Europa ya que ese es el contexto más inmediato en el que nos movemos y que nos condiciona. De Iberoamérica porque se trata de una vocación ineludible para Atalaya y por los innegables lazos que nos unen con esa realidad. Como consecuencia de este esfuerzo de ampliación se ha procedido a añadir un total de once nuevos artículos al manual. De Iberoamérica han colaborado autores y autoras de Brasil, México (dos), Colombia, Guatemala, Argentina y Chile (dos). De Europa se han añadido artículos provenientes de Francia y Croacia, siendo las dos restantes aportaciones de la provincia de Cádiz.

Ana Carla Fonseca, economista, gestora pública, máster en Gestión y doctora en Urbanismo, nos escribe desde Brasil sobre el tema de actualidad de la economía creativa. Gonzalo Sánchez Gardey, profesor de Economía de la Universidad de Cádiz, nos acerca a los estudios sobre impactos económicos de la cultura. Xavier Greffe, profesor de Economía en la Universidad Paris I-Sorbonne, escribe en referencia al valor económico del patrimonio. Carlos Villaseñor, de México y consultor en políticas culturales nos introduce en la gestión del patrimonio. El colombiano Jorge Melguizo desarrolla la cuestión de la gestión de los llamados equipamientos polivalentes y de proximidad. María Victoria Alcaraz, gestora pública en Buenos Aires, trata la cuestión siempre conflictiva de la gestión de los grandes equipamientos culturales. Ana Luz Castillo, artista y gestora cultural guatemalteca, entra con audacia en el ámbito del género referido a la cultura, su gestión y sus políticas. Bárbara Negrón y Julieta Brodsky, del Observatorio Cultural de Chile, tratan precisamente de ese asunto, los observatorios cultura-

les en la actualidad. Alexandra Uzelac, investigadora asociada del Institute for Development and International Relations (IRMO-Instituto para el Desarrollo y las Relaciones Internacionales) de Zagreb (Croacia), desarrolla la cuestión de las redes digitales como herramientas para la gestión cultural. José Ramón Barros, profesor de la Universidad de Cádiz, escribe sobre la gestión del patrimonio cultural propiedad de las universidades. Por último, el mexicano Alfonso Castellanos, antropólogo social y consultor independiente, escribe sobre los sistemas de información cultural.

Como se puede comprobar con un simple golpe de clic (<http://atalayagestioncultural.es/inicio>) el Manual Atalaya ha dado un salto adelante, que no al vacío, en su camino de ayudar a los gestores y gentes de la cultura en su acción diaria y tratar de ofrecerles herramientas metodológicas e intelectuales eficaces y válidas.

Para el año próximo están previstas algunas ampliaciones más y novedades técnicas que hagan aún más accesible el manual. Sólo resta felicitar al equipo de editores (Salvador Catalán Romero, Antonio Javier González Rueda, Luis Ben Andrés y Coral Ojeda Gómez) que con la inestimable ayuda de Amaya, documentalista, ha trabajado para lograr este manual que es ya un referente global.

EL FUTURO DE LOS CENTROS CULTURALES EN LA EUROPA CREATIVA. REFLEXIONES DESDE CAMARGO. UNA EXPERIENCIA BOOKSPRINT

Mikel Etxebarria Etxeita

<http://www.aytocamargo.es/portal.do?TR=C&IDR=1084>

Con motivo del 25 aniversario del Centro Cultural la Vidriera de Camargo (Cantabria), el Ayuntamiento de dicha localidad a instancias de Ana Bolado Ceballos, directora de dicho centro cultural, se embarcó en el interesante proyecto de generar un espacio de reflexión sobre «El futuro de los Centros Culturales en la Europa creativa» utilizando para ello una novedosa metodología, la del *Booksprint* inspirada en procesos de programación informática que permite generar un libro convocando a un grupo de expertos y desarrollado en muy poco tiempo.

El resultado es un libro, en el que han participado Teresa Badia, Pablo Berástegui, Marcos García, José Ramon Insa, Eduard Miralles, Jara Rocha, Ane Rodríguez, Susana Serrano, Nuria Solé y Javier Valbuena, bajo la coordinación de la empresa c2+i, liderada por Roberto Gomez de la Iglesia.

El libro es el resultado de un proceso colaborativo en el que hay un trabajo previo participativo a través de las redes sociales, en el que las personas interesadas podían realizar aportaciones en forma de una palabra clave o de un concepto en torno a su visión acerca del futuro de los centros culturales en Europa.

En septiembre de 2014 se celebraron unas Jornadas en las que los participantes pudimos escuchar a los expertos un resumen de su aportación inicial al debate que giraba en torno a la relación de los centros culturales con la cultura digital/P2P; la arquitectura, los espacios y la ciudad; los públicos y las audiencias; los modelos de gestión y financiación; y la cultura y la creatividad. Asimismo, se organizaron diferentes grupos de trabajo entre los asistentes, moderados por expertos y organizadores en los que se debatió sobre los temas antes mencionados.

Las aportaciones de los grupos de trabajo fueron tenidas en cuenta por los expertos en sus dos días de trabajo en común que han dado como resultado el libro que se presenta.



Finalmente, el 9 de abril de 2015 tuvo lugar la presentación del libro en la que también se habló de futuro en el sentido de plantearse el interés de organizar un nuevo espacio de reflexión en Camargo en un plazo de dos años para analizar el grado de consecución de los retos propuestos y actualizar el debate sobre el futuro de los centros culturales.

Es de reseñar que se trata de un interesante proyecto generado desde lo local, desde un municipio de algo más de 30.000 habitantes, que no es capital de provincia, pero que a través de su Centro Cultural La Vidriera ha realizado una importante apuesta por la cultura como elemento básico del desarrollo local, y que a lo largo de sus 25 años de existencia ha demostrado ser un centro de referencia para Camargo y su entorno.

Es de destacar la amplitud de miras y la profesionalidad del equipo de La Vidriera y el interés del Ayuntamiento de Camargo por su apuesta de generar un espacio de reflexión sobre los centros culturales. Una reflexión necesaria, que sin embargo no encuentra cauces apropiados de expresión. Acciones como la que ha protagonizado el Centro Cultural La Vidriera de Camargo son escasas pero muy necesarias.

Analizado someramente el contenido del libro, son de reseñar las diferentes aportaciones que cada experto realiza a modo de ponencia en torno al tema que le ha correspondido. Son aportaciones variadas, de calidad, con perspectivas diferentes pero que abordan los debates y los retos que tienen los centros culturales hoy en día.

El libro, además de las ponencias iniciales y las aportaciones de los asistentes virtuales y presenciales a las Jornadas, tiene un interesante capítulo en el que se va explicando el proceso de puesta en común y decantación de los conceptos, retos, ejes de discusión y demás elementos estructurantes que dan lugar a un texto final colaborativo que se presenta bajo el título «La Cultura en el Centro». En dicho capítulo se reflexiona en base a conceptos como son pensamiento, sociedad, tecnología, comunidad, recursos, gobernanza etc., y se finaliza con la identificación de algunos retos/desafíos de los centros culturales del futuro.

Estos retos/desafíos se agrupan en base a un símil informático en retos *Hard*, *Soft* y *Trans*, retos vinculados a dotar de nuevo sentido a los centros existentes y a los que se definan en el futuro; retos vinculados a cambiar el foco poniendo en el centro de atención a la ciudadanía y retos vinculados a las relaciones, a la generación de comunidad, a la hibridación y a la transdisciplinariedad.

Para finalizar, el libro vuelve a su origen, a su interesante y necesaria particularidad, a la visión desde lo local, desde la experiencia y la práctica diaria. En el capítulo titulado «La Vidriera, de fábrica de luz a fábrica de ideas», Ana Bolado Ceballos, directora de La Vidriera desde su creación y *alma mater* de este proyecto, explica el origen y la evolución del centro, los principios rectores (identidad, creatividad y participación) y su aportación a la comunidad. Asimismo, hace un interesante trabajo de definición de los retos para la innovación del proyecto

cultural de La Vidriera, un buen ejercicio de aplicación práctica de lo debatido y analizado en las Jornadas, definiendo los siguientes retos de gran calado e interés:

- Entender la cultura como un derecho
- Potenciar el Centro como espacio vital
- La búsqueda permanente de la sostenibilidad
- Situar a la ciudadanía en el centro del proyecto
- El centro cultural como generador de pensamiento
- Fomentar la innovación
- Apostar por la participación en una red de centros culturales
- Actualizar la presencia *on-line*
- Adecuar la cultura organizativa del sector público a las necesidades de los nuevos modelos de centros culturales en la Europa creativa

Nos encontramos ante un interesante libro que incide un tema necesario y urgente, con aportaciones de calidad que desde una iniciativa y un enfoque local plantea una visión global.