

PERIÉERICA

Revista para el análisis
de la cultura y el territorio

20

diciembre
2019

INTERNACIONAL



Universidad
de Cádiz

Vicerrectorado de Cultura

Servicio de Extensión Universitaria



Periodicidad: anual (mes de diciembre)
© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
© Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Cádiz
© Los Autores
Precio: 10 euros
ISSN: 1577-1172
e-ISSN: 2445-2696
<http://dx.doi.org/10.25267/Periferica>
D.L.: CA-7/2012

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Paco Mármol

IMPRESIÓN

Santa Teresa industrias gráficas

Adquisición de números sueltos
 Toda persona interesada en adquirir ejemplares en papel de la revista *Periférica* puede hacerlo a través de la siguiente dirección:

<http://celama.uca.es/periferica/01compraperiferica>
 Precio unidad: 10 €

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 la entidad editora, Consejo Científico o Consejo Asesor.

Foto de portada: Exteriores de la iglesia de Santa María de Iguácel se encuentra al fondo del valle de la Garcipollera, al que se accede desde Castiello de Jaca. Comenzó a construirse entre los años 1040 y 1050 por orden del Señor Galindo y fue financiada por Doña Urraca y el Conde Sancho. Lugar de peregrinación y monasterio benedictino, fue construida en varias fases, y es una de las primeras iglesias de Aragón con cabecera semicircular.

Los miembros de la Asociación Sancho Ramírez, de manera admirable, desde hace más de veinte años mantienen la iglesia y permiten visitas inolvidables a este rincón único del patrimonio. Esta portada resume muy bien los valores de *Periférica* durante estos veinte años.

PERIFÉRICA es una revista pionera en Andalucía, la primera especializada en análisis cultural, que nace en el año 2000 de la mano de una universidad andaluza, la de Cádiz.

Desde 2013, la revista asume el subtítulo de INTERNACIONAL al contar con el apoyo y patrocinio del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya (Secretaría General de Universidades de la Junta de Andalucía y las diez universidades de Andalucía).

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/as trabajadores/as y voluntarios/as de la cultura tendemos a ser periféricos/as en nuestros usos y actitudes y debemos recuperar un papel central.

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

La revista *PERIFÉRICA* tiene una periodicidad anual, publicándose los números en el mes de diciembre.

PERIFÉRICA se encuentra indexada y repositada en:
DOAJ - REDIB - DIALNET - DICE - LATINDEX -
MIAR - DULCINEA - JOURNAL SCHOLAR
METRIC - EBSCO - Academic Search Premier
Índice ICDS MIAR: 6.3.-

Vicerrectorado de Cultura 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>

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Vicerrectorado de Cultura

CONSEJO DE DIRECCIÓN

José María Pérez Monguío

Vicerrector de Cultura de la Universidad de Cádiz

Cristina Verástegui Escolano

Directora General de Acción Cultural

CONSEJO CIENTÍFICO (ÉQUIPO EDITORIAL)

Editor

Antonio Javier González Rueda

Investigador del INDESS (Instituto Universitario de Investigación para el Desarrollo Social Sostenible) y del Grupo de Investigación APLICA-TS, Universidad de Cádiz, España.

Miembros

Ana Luz Castillo

Directora Movimiento Sutil

Salvador Catalán Romero

Director de Actividades Culturales de la Universidad de Cádiz

Enrique del Álamo Núñez

Director de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz

Luis Ben Andrés

Técnico de Cultura de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz

Roser Mendoza Hernández

Documentalista de la Diputación Provincial de Barcelona

Isabel Ojeda Cruz

Directora de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla

Verónica Rivas Serrano

Técnica de Cultura de la Diputación de Cádiz

Elvira Parada de Alba

Técnica de Cultura de la Universidad de Cádiz

Adelaida Ruiz Barbosa y Coral Ojeda Gómez

Secretarias del Consejo Editorial

CONSEJO ASESOR

Antonio Ariño Villaroya

Catedrático de Sociología, Universitat de València

Alfons Martinell Sempere

Director honorífico de la Cátedra Unesco: "Políticas Culturales y Cooperación". Profesor emérito de la Universidad de Girona

Fernando de la Riva Rodríguez

Miembro del Colectivo de Educación para la Participación, CRAC, entidad colaboradora del Grupo Cooperativo TANGENTE

Roberto Gómez de la Iglesia

Consultor experto en cultura e innovación. Director de c2+i y de Conexiones improbables, España

Jesús María Cantero Martínez

Gestor Cultural, consultor y especialista en economía de la Cultura. Oikos

Juana Escudero Méndez

Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP)

Zaidy Dzay

Programa sociocultural Recrearte, México

Gemma Carbó Ribugent

Profesora de Pedagogía Cultural de la Universidad de Girona. Directora del Museo de la Vida Rural Fundación Carulla

NORMALIZACIÓN Y CORRECCIÓN

Ana Escalona Esteban

índice 20

diciembre
2019

EDITORIAL

LAMENTO

Max / 9

FUERA DE CONTEXTO

*Veinte años de editoriales
de Periférica Internacional / 11*

EN HOMENAJE

A EDUARD MIRALLES I VENTIMILLA / 17

ENTREVISTA

Entrevista a Lluís Bonet,
Daniel Heredia / 37

CRÓNICA

Artistas en espera,
Isabel Cebrián Zarranz / 49
Crónica del X Seminario del Observatorio Cultural del
Proyecto Atalaya “Creación y Creadores”,
Isabel Sánchez Moreno / 55

TEMAS

Mujeres en las industrias culturales y creativas,
Cristina Guirao Mirón / 67
Los papeles (de la cultura) del ayer,
Fran G. Matute / 77
En la calle de la cultura,
Charo Ramos Reyes / 83
Pensando el patrimonio industrial.
Los retos del siglo XXI,
Julián Sobrino Sima y Marina Sanz Carlos / 89
Cultivando comunidades de práctica en la extensión
universitaria: artes escénicas y performativas
en el campus de Gipuzkoa,
Antonio Casado da Rocha y Esther Uria Iriarte / 101
La Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra:
una norma pionera en Europa,
*M^a. Camino Barcenilla Tirapu, José Miguel Gamboa
Baztán, Roldán Jimeno Aranguren
y José Vicente Urabayen Azpilikueta / 109*
Ley de Derechos Culturales de Navarra.
Una mirada desde la gestión cultural
Mikel Gozton Etxebarria Etxeita / 119

MONOGRÁFICO

20/40: Monográfico sobre políticas culturales locales

Introducción / **127**

Repensar las políticas culturales locales,

Juan González-Posada M., Jorge

Fernández León / 129

Presentación: Lo que tiene que cambiar para que (casi)

todo cambie, **Jorge Fernández León / 133**

Ecofeminismo y políticas culturales locales,

Gemma Carbó Ribugent / 145

La política cultural local tras 40 años de democracia:

¿es posible una regeneración de los equipamientos culturales frente a la parálisis permanente?,

Juan Arturo Rubio Aróstegui / 155

Las políticas culturales locales en democracia

y sus fortalezas transformadoras: propuestas

desde los logros de sus primeros cuarenta años,

Juana Escudero Méndez / 165

Algunas reflexiones para repensar

las políticas culturales locales,

Alfons Martinell Sempere / 171

Políticas culturales locales: con la mirada

puesta en el futuro,

Jordi Font Cardona / 177

Construir el horizonte: Derechos culturales,

acción global y democracia,

Estefanía Roderó Sanz / 185

MONOGRÁFICO INTERNACIONAL

Colombia

Introducción

Fernando Vicario / 193

El ministerio en las cumbres,

Germán Rey Beltrán / 199

El papel de la cultura en la construcción de paz

y en el desarrollo territorial de Colombia,

Luis Miguel Úsuga Samudio / 207

Cultura y economía, soluciones y desafíos

para las políticas culturales en Colombia,

David Melo / 215

Industrias creativas y tecnologías digitales

en Colombia. Nuevas interacciones,

Felipe César / 221

ÓPERA PRIMA

Explorando los derechos de participación cultural y las nuevas maneras de acceso a la cultura,

Sergio Ramos Cebrián / 233

Lunares prohibidos por extranjeros,

Carmen Heredia Martínez / 243

El cortometraje como vehículo de comunicación

para la inclusión social,

Victor Grande-López / 251

Teatro nigeriano y temas cruciales.

Jos Repertory Theatre,

María Aranzazu Fernández Giles / 263

Patrimonio doliente y museo: memoria, educación,

morbo y consumo. Apuntes para una posible

musealización del Valle de los Caídos,

Javier Mateo de Castro / 271

Potencialidad del patrimonio bajomedieval

en la provincia de Cádiz (España)

como recurso turístico,

Diego Manuel Calderón Puerta / 287

EXPERIENCIAS

El impacto de los contenidos digitales en los espacios

físicos: El proyecto Nubeteca y la recuperación de la

biblioteca como lugar de encuentro,

Javier Valbuena y José Antonio Cordón / 303

RESEÑAS

Perfil del gestor cultural municipal.

Cristina Ortega Nuere, Antonio Javier González

Rueda e Isabel Verdet Perise,

Verónica Rivas Serrano / 314

Las prácticas culturales de los andaluces

en el periodo 2006-2015, Equipo de investigadores

sociales de las Universidades Andaluzas

Ángel Cazorla Martín / 316

NÚMEROS PUBLICADOS

DECLARACIÓN ÉTICA Y DE BUENAS PRÁCTICAS

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN



Editorial

Sentir que veinte años no es nada...

Tal y como cantaba Gardel en el famoso y viejo tango, así nos hallamos en *Periférica Internacional* en estos momentos, como si estos veinte años que llevamos saliendo al mundo casi no hubieran transcurrido. Pero no, no es que el tiempo no haya marchado inexorable sobre estas dos décadas; ocurre que cuando una empresa no solo se percibe necesaria sino que además apasiona y entusiasma, el tiempo pasa a ser un factor secundario.

Hoy, con las ganas y la ilusión del primer número, se publica de nuevo la revista decana de la gestión y las políticas culturales en España. Y el decanato exige responsabilidad, trabajo, honestidad y seriedad. No lo dudamos, aunque también reconocemos que quienes conformamos *Periférica Internacional* hemos disfrutado con la labor de construir todos y cada uno de sus números.

En estos años han aumentado nuestros lectores a la vez que hemos dado espacio en nuestras páginas tanto a firmas de prestigio como a jóvenes que empezaban a acceder al campo complejo y a la par emocionante de la cultura, su gestión y sus políticas. Un tiempo en el que hemos acompañado a los ayuntamientos democráticos en lo mucho que han peleado en nuestro país por acercar la cultura a la ciudadanía. Ellos, los poderes locales, han sido la columna vertebral de las políticas culturales públicas y apoyaron desde la deman-

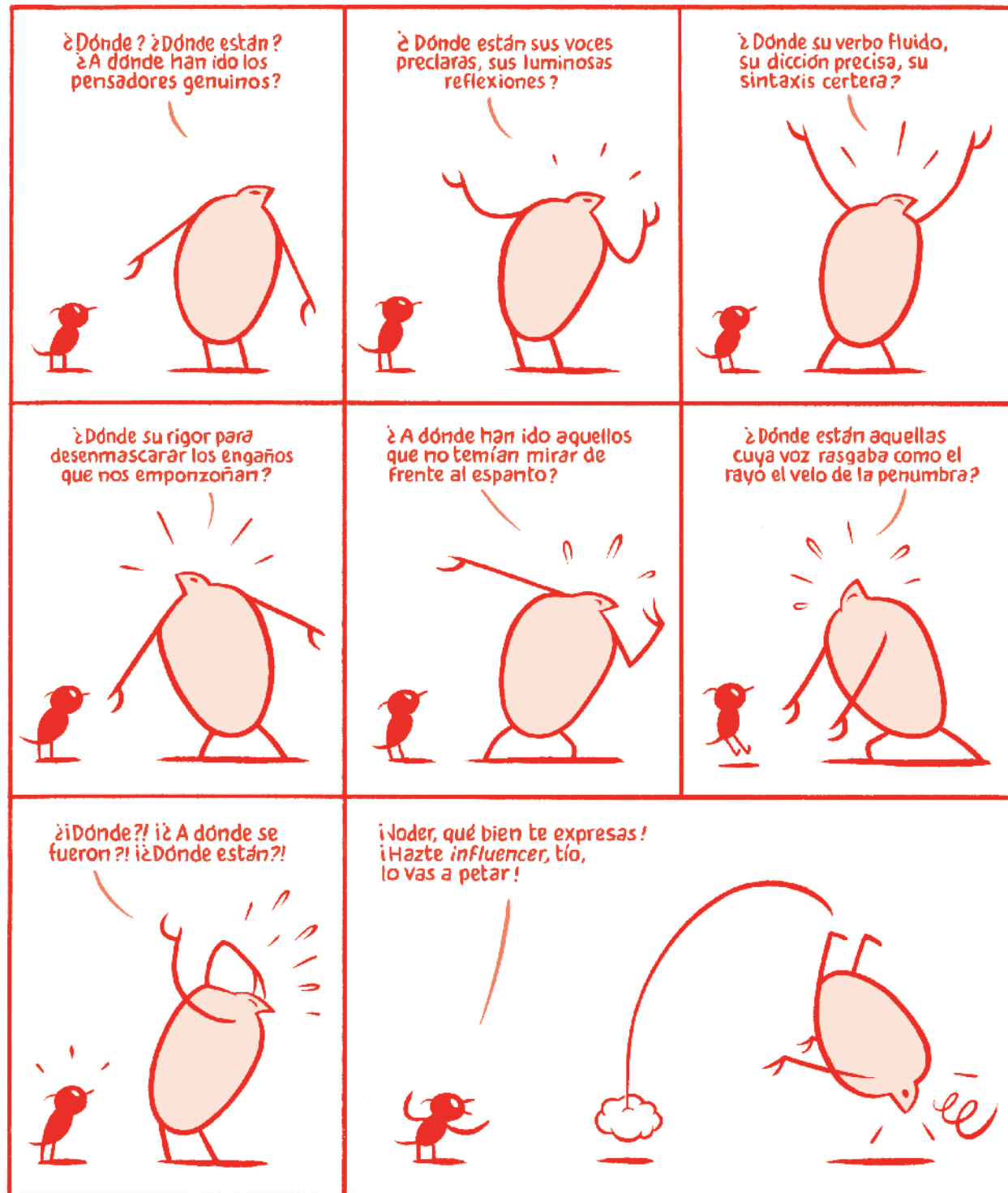
da de profesionales el surgimiento de la gestión cultural. Su papel merece una reflexión serena y, en este sentido, algunas ideas quedan apuntadas en este número de la revista.

Comenzábamos el milenio hace veinte años con algunas consideraciones en torno a la necesidad de una revista como la nuestra. Su carácter pionero, erigirse en vehículo de comunicación de los territorios periféricos como este sur en el que nació, la necesidad de apoyar a los profesionales, la vocación global desde lo local y poner voz al mundo de las políticas y la gestión cultural eran algunos de los pilares en los que pretendíamos asentar el proyecto de la revista. Logros y carencias pueden contrastarse ahora echando un vistazo a los índices de estos veinte números.

Escribió Valente: «El centro es un lugar desierto. El centro es un espejo donde busco mi rostro sin poder encontrarlo». Hoy podemos decir con orgullo que la periferia, la de *Periférica Internacional*, es sin duda un espejo en el que muchas personas de la cultura se miran y encuentran respuestas, además de, lo que es más importante, dar motivos para seguir reflexionando, creando, innovando, planteando proyectos y trabajando en el territorio que mejor define a las sociedades: la cultura.

LAMENTO
Max

Lamento



POINMLKIHGFEDCBA

76

LONDON

LARGE WOOD LETTERS 1840-1940

76

Printing Shop of London



Fuera de contexto

Veinte años de editoriales de *Periférica Internacional*



«*Periférica* es en definitiva el lugar en el que se podrán discutir, razonar y debatir todos estos asuntos. Queremos hablar en serio de cultura y su gestión. Decía Woody Allen que “el arte no imita a la naturaleza. El arte imita a la televisión barata”. Y en el mundo actual es muy probable que así suceda. Por todo ello nace *Periférica*».

Editorial número 1. Año 2000.



«en estos tres años la palabra periférica emerge en casi todos los discursos: en el político. En el territorial, en el social, en el económico y en el artístico. No sabemos si la periferia está de moda. Pero si seguimos echando en falta que la cultura retome el lugar que pensamos le corresponde y esté más presente en los discursos de nuestros políticos, en los intereses de nuestros empresarios, en los objetivos de nuestras asociaciones, en la agenda de nuestros medios de comunicación o en las vidas de nuestros centros educativos».

Editorial número 3. Año 2002.



«expresar nuestra preocupación por el que parece ser el discurso dominante de un tiempo a esta parte en el mundo de la cultura. Aquel que exclusivamente la trata desde la perspectiva de la economía, o más exactamente desde la rentabilidad económica del hecho cultural [...]»



Se busca la creación de nuevas centralidades sin pararse a pensar o calibrar las periferias culturales que se generarán [...] Cultura y economía, sí. Pero además cultura y ciudadanía, y valores, y pedagogía, y al mismo tiempo idearios sociales para los equipamientos».

Editorial número 4. Año 2003.

«vemos constantemente una cultura construida sobre la ausencia de contenidos pensados, meditados, compartidos en diálogo entre sus protagonistas [...] la cultura vuelve a ser el papel de celofán para envolver otras cosas consideradas más importantes [...] ¿Dónde están las estrategias que confluyan con la educación de las nuevas generaciones? ¿En qué lugar están las apuestas de riesgo, de innovación? ¿Quién se encarga de la promoción de los creadores? ¿Cuándo iniciaremos proyectos que revitalicen el asociacionismo activo y cívico desde la cultura? [...]»

Los responsables políticos están en la obligación de ofrecernos grandes marcos de acción, con contenidos e incluso un poco de ideología si es posible. Los profesionales de la gestión han de esforzarse en construir los instrumentos para la acción cultural desde la coherencia, la honestidad y la eficacia. Los creadores deben explicitar los compromisos tanto con su obra como con la sociedad».

Editorial número 6. Año 2005.



«nuestro públicos, los públicos de la cultura y de las artes están envejeciendo [...] Hasta que las infraestructuras culturales de las ciudades no sean un *lugar cotidiano* para nuestros niños y jóvenes, hasta que a estos espacios la algarabía retorne, la tarea está completamente por hacer.

Y si los niños y los jóvenes no pasan a ser el *centro de nuestros programas* y actividades, y si ellos no comienzan a ocupar poco a poco nuestros herméticos templos de la cultura, quizás lo mejor y más sincero es que [...] los borremos, a ellos, de nuestros diccionarios y de nuestras programaciones».

Editorial número 8. Año 2007



«Un fantasma recorre el mundo global, la crisis económica. Sus efectos se harán sentir y es la hora de la imaginación, la austeridad y la buena gestión. Quienes no se adapten desde estas tres parámetros lo tienen difícil y complicado [...] la crisis es para todos pero no nos iguala. Unos sufren más que otros, pero sí es cierto que nos golpeará a todos».

Editorial número 9. Año 2008



«las páginas de la revista (Periférica) se han convertido no solo en un instrumento de comunicación y transmisión de conocimientos y experiencias sino también en testigo y documento de la evolución que la gestión cultural está viviendo en esta última década tanto en la forma como en el fondo».

Editorial número 10. Año 2009



«asistimos todavía al desinterés o a la sesgada utilización de documentos de referencia emitidos por organismos como la UNESCO o la Unión Europea —*Declaración Universal sobre diversidad, Agenda 21 de la Cultura, Convención sobre protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, Agenda europea de la cultura, Derechos*

culturales...— que desde diversas perspectivas componen una aportación esencial para la formulación de políticas culturales [...] se constata una empobrecedora corriente de reflexión y la ausencia de un pensamiento capaz de centrar con rigurosidad las cuestiones que la cultura contemporánea propone, así como de articular respuestas a los vertiginosos cambios del sector cultural y a la redefinición de conceptos [...]

son los ejes de una estructura precaria que, enlazada con el retroceso de la participación ciudadana y su alejamiento de los procesos de elaboración y control, elimina cualquier actitud crítica, convirtiendo a la ciudadanía en público pasivo cuando no simples consumidores».

Editorial número 11. Año 2010



«La cartografía cultural constituye un instrumento de conocimiento que permite comprender tanto el estado cultural de un territorio como un aspecto concreto de un modelo cultural. Por consiguiente, su aplicación resulta idónea y oportuna como estrategia de orientación [...]

[la cartografía cultural como] una estrategia que permita impulsar dinámicas y planteamientos aplicados desde perspectivas que reorienten el sistema hacia un cambio de modelo. Un escenario donde se reivindique y reformule la cultura para ser utilizada como necesario paradigma del desarrollo, impregnando con su retórica tanto el discurso político como el social».

Editorial número 12. Año 2011



«Nuestro país, como Andalucía y nuestra provincia, ha ensayado y aplicado los diversos modelos de políticas culturales públicas que en el mundo han sido [...] políticas de mecenazgo público [...], programas de becas y formación [...]. Se desparramaron los equipamientos en infraes-

estructuras culturales por todo el territorio. En este caso, el del ladrillo cultural, hemos llegado a rozar la locura y a fomentar incluso los mayores despropósitos [...] hemos invertido cantidades muy considerables de dinero, pesetas y euros, en proyectos dirigidos al fomento de las industrias culturales [...]. Se nos llenó la boca con la economía de la cultura [...] como una moderna cornucopia para sociedades avanzadas [...], creamos redes de difusión artística para que diseminaran teatro, música, arte, etc. en cada rincón de nuestra nación [...]. No había agenda política [...] que no llevara la palabra cultura en sus programas escrita de firma más o menos ampulosa. Y nos lo creímos. Y se lo creyeron.

La crisis, la que nos está golpeando con dureza y desprecio, nos ha despertado de muchos de nuestros sueños. El despertar ha sido como una pesadilla, el dinosaurio de Monterroso continúa obstinadamente presente en este despertar agrio. Y no tenemos modelo de políticas culturales en la mente, en el alma o en el bolsillo que nos sirva para encararlas.

¿Dónde fallamos? [...] ¿Dónde acertamos?»

Editorial número 13. Año 2012

«Que una revista lleve más de quince años saliendo a la calle tiene, como casi todo en la vida, sus ventajas y sus inconvenientes [...]. Quince años son casi una vida y por ende en ella hay de todo [...]. Nos ha permitido hacer, conocer y soportar casi de todo en el ámbito que manejamos, en la gestión cultural. Porque la verdad es que el mundo ha cambiado muchísimo, tanto que ya no hay rusos comunistas sino chinos capitalistas, muy capitalistas. 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».

Editorial número 16. Año 2015



«Estamos en tiempos de cambio, de revisión, quizás sean simplemente tiempos de cuestionamiento [...] existen problemas sin resolver en nuestro sector. En las administraciones públicas [...] [en] el sector privado [...]

En esta línea quizás, por destacar un problema esencial, la cuestión de los derechos culturales sería una de las prioritarias a abordar. La sociedad del siglo XXI necesita imperativamente definir y concretar los derechos culturales de la ciudadanía. Y ello es esencial porque de esa concreción se deberían derivar los servicios públicos competentes, los ámbitos que correspondan a los mercados de la cultura y su regulación»

Revista número 17. Año 2016



«Muchos cambios en la cabeza (de la revista *Periférica Internacional*), las mismas ganas que hace 18 años y también deseo de oxigenar un Consejo Asesor y un Consejo Científico tremendamente masculino, en el que las canas ya son norma».

Revista número 18. Año 2017



«El 13 de junio del año 2018, los medios de comunicación escrita nos regalaron titulares del tipo “El gestor cultural José Guirao, nuevo ministro de Cultura y Deporte” [...] nos sorprendió el uso, por fin generalizado, del término *gestor cultural* asociado a todo un señor ministro [...] hemos visto crecer esta profesión, este perfil laboral [...] cómo se ha ido abriendo paso aquella profesión incipiente que comenzó por los técnicos de cultura y por algunos animadores socioculturales reconvertidos [...] aunque las plagas y amenazas sigan siendo todavía muchas: precarización de los gestores culturales del ámbito privado, gestores públicos envejecidos con escaso relevo generacional o primeras promociones de profesionales surgidos de la universidad en un entorno laboral complejo, entre ellas.

Uno de los principales retos pasa por ajustar las competencias genéricas y específicas de cualquier gestor cultural al entorno líquido y cambiante que ha venido para quedarse».

Revista número 19. Año 2018

Periférica Internacional. Cádiz, diciembre de 2019

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio



En homenaje a Eduard Miralles i Ventimilla

Eduard Miralles fue un barcelonés excepcional, como la ciudad a la que amó en la manera que se ama a aquello que nos es inevitable, reconociendo y asumiendo los claros y los oscuros pero con intensidad emocional. Hombre culto en el buen sentido de la palabra, trabajador de una manera más lúdica que puritana, honesto intelectualmente y de corazón y, sobre todo, bueno en el sentido más machadiano de la palabra. La persona a la que homenajeamos en las páginas siguientes ha sido un referente en lo que atañe a las políticas y gestión culturales tanto en España como en ese amplio y diverso mundo que es Latinoamérica, dejando también buen recuerdo en diferentes instituciones y ciudades de Europa.

Periférica, con motivo de su fallecimiento en agosto de 2018 publicó un breve texto de reconocimiento en el número 19. Como el mismo nos parecía escaso y no hacía honor a su figura y obra, consideramos que merecía un mayor homenaje por nuestra parte. No olvidemos que fue miembro del consejo asesor de la revista desde su primer número. Para esta tarea hemos contado con la ayuda de un

grupo de gestores amigos que con Eduard constituyeron un grupo informal de reflexión al que denominan, no sin cierta sorna, Avejentados de la Gestión Cultural. De esta cercana fuente hemos obtenido el texto, inédito y probablemente el último salido de su pluma, y que encabeza esta sección que le dedicamos. A continuación, los miembros de este colectivo han elaborado breves pasajes inspirados en frases que Eduard solía citar o se incluían de manera destacada en sus escritos. Se trata de frases que nos desvelan partes esenciales de su pensamiento y su trabajo intelectual y que tratan de cumplir una doble función, el homenaje y el reconocimiento del magisterio del autor. Los hemos agrupado bajo el epígrafe común de «dichos y afectos», casi refranescos de Eduard y el afecto que estos compañeros suyos de profesión ponen en la glosa.

Por último, a modo de recordatorio pero también de crónica de urgencia para quienes no lo conocían en exceso, incluimos una breve reseña biográfica. Un recuerdo que pretendemos a la par riguroso y emotivo de este hombre bueno y amable que se nos fue tan de improviso y tan ligero, con una levedad en el partir que nos sorprendió y entristeció a todos.

Recuento. ¡Qué tiempos aquellos!

Eduard Miralles i Ventimilla (gestor cultural)

El presente cúmulo de reflexiones intenta dar respuesta a tres coyunturas de índole diversa y, sin embargo, complementarias. En primer lugar, el compromiso adquirido con los participantes en la reunión de Avejentaos de Añón del Moncayo en abril de 2016 de intentar ser mucho más explícito respecto a los logros materializados en estos casi cuarenta años de políticas públicas para la cultura. En segunda instancia, compensar una cierta frustración frente a la desmemoria manifiesta de los —pocos— investigadores que desde una academia escasamente atenta a todo aquello que no forme parte de la literatura precedente obvian la pertinencia de los hechos con escasa o nula constancia escrita¹. Finalmente, el afán por buscar antídotos contra esta fiebre de lectura hipercrítica contra la transición y sus perversiones que, de un tiempo a esta parte, nos viene aquejando en España cuando intentamos reflexionar sobre las recientes políticas públicas, también las culturales².

En el informe “La Institucionalización de la Cultura en España” realizado por la Fundación Interarts por encargo del Ministerio de Cultura como pórtico al encuentro que con el mismo título se celebró a finales del año 2007 en el MNCARS³, se ponía el dedo en la llaga de una cuestión sin duda capital: el mayor problema institucional en la cultura de nuestro país no ha sido la descentralización, porque centro y periferia en España nacieron y crecieron casi a la par y sin ningún tipo de prelación de responsabilidades. Si el Ministerio de Cultura cumple ahora cuarenta años, las administraciones locales democráticas recién cumplieron los treinta y ocho y la mayor parte de las comunidades autónomas apenas treinta y cinco. La gran asignatura pendiente es la cooperación interinstitucional. Más allá de las mesas sectoriales con las consejerías de cultura de las comunidades autónomas. Una cooperación que, a nuestro juicio, en el ámbito de las políticas culturales, solo es posible desde una cierta percepción de geometría variable que haga posible el trabajo en red de ciertas ciudades, varias provincias, algunas asociaciones de municipios, determinadas autonomías y, por qué no, una dirección general ministerial capaz de armar algo parecido a un laboratorio para la cooperación cultural.

La falta del liderazgo esperable en este sentido por parte de instituciones de Estado explica, aunque no justifica ni mucho menos exime de responsabilidad, que en buena parte gracias al azar algunas instituciones hayan asumido vi-

cariamente dicho liderazgo. Es el caso de la Diputación Provincial de Barcelona o la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP), por ejemplo.

Los primeros años de políticas culturales democráticas en España se caracterizan por una efervescencia de iniciativas, a la búsqueda del tiempo perdido y el afán por definir un modelo propio. Los más viejos del lugar quizás recuerden aquellos encuentros sobre formación de animadores socioculturales auspiciados por el propio ministerio a principios de los años ochenta, el encuentro “Cultura y Sociedad: la política de promoción sociocultural a debate” organizado en el ya lejano año 1983 por Ignacio Quintana, en aquel entonces subsecretario del ministro de cultura Javier Solana o, en clave mucho más cercana, las primeras “Jornades d’Animació Cultural” convocadas por el Ayuntamiento de Barcelona en la sede del Colegio de Arquitectos de dicha ciudad, a finales de enero del año 1981. Cabe recordar que, en aquellos tiempos, los temas objeto de acción política (incluso desde las más altas instancias ministeriales) respondían a etiquetas como «cultura y prisión», «campo cultural» o cualquier otro epígrafe vinculado con lo sociocultural⁴, lo que avala mi hipótesis, desarrollada en otros escritos, de que en España la historia de la política cultural es, en cierta medida, una historia escrita al revés: comienza por la democracia cultural, en sintonía con las palpitaciones de su momento, y a lo largo de los noventa y los decenios posteriores, avanza en pos del tiempo perdido hacia las etapas de la democratización de la cultura, primero, y de la cultura patrimonial después⁵.

Pero la verdadera inflexión creo que se producirá en septiembre del año 1984 con la convocatoria por parte de la Diputación Provincial de Barcelona de la autodenominada “Primera Escola d’Estud’ Acció Sociocultural” bajo la marca de Interacció en los antiguos Hogares Mundet de la parte alta de la ciudad (evento que, a pesar de múltiples e inevitables altibajos, subsiste milagrosamente todavía) y el anuncio, como conclusión y consecuencia de Interacció, de la creación del Centre d’Estudis i Recursos Culturals (una suerte de Interacció permanente) que a partir de diciembre del año 1986 abrirá sus puertas en el providencial y maravilloso Pati Manning de la antigua Casa de Caridad en el barrio del Raval de Barcelona (su subsistencia, contra viento y marea, más de treinta años después es otro milagro inexplicable). Ni lo uno ni lo otro fue pensado en clave de Estado. Sea como fuere, por activa o por pasiva, ambos acabaron desempeñando dicho papel. Gracias a la intuición política y técnica de Jordi Font y Eduard Delgado, coadyuvadas por el apoyo de algunos otros cooperadores necesarios, como el

Los primeros años
de políticas culturales
democráticas en España
se caracterizan por una
efervescencia de iniciativas,
a la búsqueda del tiempo
perdido y el afán por definir
un modelo propio.

malogrado Joaquim Franch o Alfons Martinell, hicieron posible que el CERC se convirtiera en un verdadero referente, local y global a un tiempo, capaz no solo de prestar servicio como laboratorio (es decir, un lugar donde la información se transforma en conocimiento, y el conocimiento se transforma en innovación) para la cooperación cultural en su territorio de referencia, es decir, el de los municipios de la provincia de Barcelona, sino de abrir sus puertas a gentes de toda España, así como a iniciativas europeas, mediterráneas e iberoamericanas.

La lista de logros en torno al CERC es relativamente larga: un centro de Documentación especializado que hoy en día se cuenta entre los más nutridos a escala internacional (circunstancia en cierto modo paradójica que solamente se explica por cierta desidia institucional, o tal vez indiferencia). Unos encuentros de “Dirección de Proyectos Culturales” (los seminarios uno, cuatro, diez y cuarenta) que, en el período 1986-1989, fueron el embrión de los primeros cursos de tercer ciclo universitario sobre políticas y gestión cultural que hubo en España, con el concurso de la Universidad de Barcelona, muy pronto con un formato abordable por participantes de toda la península, primero, y de Iberoamérica, después. La consolidación de Interacció como encuentro periódico (a partir del año 1994 con periodicidad bienal) de referencia para la reflexión y el debate en materia de políticas y gestión cultural⁶, la fundación en el año 1991 de la Red

Europea de Centros de Formación de Administradores Culturales Territoriales (ENCATC)⁷ como conclusión operativa del proyecto sobre Cultura y Región promovido por el Consejo de Europa. La hipótesis de constitución en el año 1995 de un Observatorio Europea de Políticas Culturales Urbanas y Regionales, embrión de lo que con los años y un recorrido más que laberíntico ha acabado siendo la Fundación Interarts⁸, agencia privada con vocación pública orientada a la cooperación cultural internacional en clave de cultura y desarrollo, cuyos programas participan en buena medida del mismo código genético que hizo posible el CERC o la gestación y alumbramiento de la *Agenda 21* de la Cultura⁹ de la mano del Institut de Cultura de Barcelona.

De puertas hacia adentro, en lo que a los clientes prescriptivos de la Diputación de Barcelona se refiere (algo más de trescientos municipios en un territorio de 4,5 millones de habitantes) no es de importancia menor la implementación de un nuevo modelo de servicios para la cooperación en materia de artes escénicas y visuales (lo que a partir de los años noventa daría lugar a la puesta en marcha de la Oficina de Difusió Artística), el intento de sistematizar la información sobre infraestructuras y operadores culturales, primero, y sobre la producción (oferta) y el consumo (demanda) cultural después (a través del Banc d'Informació Cultural y el Demos-CERC) o, en definitiva, a partir del año 2000, y a reflujó del primer Plan Estratégico del Sector Cultural llevado a cabo por la ciudad de Barcelona, la activación de un programa permanente de Planes de Acción Cultural (PACs) en los municipios de la provincia que a estas alturas ha realizado ya más de cincuenta intervenciones.

La hipótesis fundacional del CERC llevaba implícita, en cierto modo, la réplica o transferencia del modelo a otras instituciones o a otros territorios como condición necesaria para su sostenibilidad. Dicho de otro modo, si se trataba de una herramienta idónea para la acción cultural local, cabía esperar la proliferación de otras iniciativas semejantes propiciadas desde las instancias provinciales o autonómicas. Y el trabajo en red entre centros de recursos arraigados territorialmente debería contemplarse como clave de su éxito. No es casual, por lo tanto, que poco después de la puesta en marcha del CERC la Diputación Provincial de Valencia creara el Servicio de Asistencia y Recursos Culturales (SARC, de trayectoria azarosa), que la Diputación Provincial de Cádiz hiciera otro tanto con la denominación de *Vigía*, Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz o que desde La Coruña la corporación provincial impulsara algo semejante, en este caso, como en el de Cádiz, con una importante contribución

universitaria. A escala autonómica, cabe destacar la iniciativa del Gobierno Vasco, con la puesta en marcha hacia el año 2005 del Observatorio Vasco de la Cultura y, de modo más difuso, algo más tarde, en Castilla-la Mancha. O la traducción operativa de planes regionales de cultura, como el que se llevó a cabo en Andalucía (PECA) a mediados de la década anterior.

Otros hicieron también mucho, por no decir más que bastante, Más allá de los frecuentes primeros encuentros o primeras jornadas consagradas a la política, la gestión o la acción cultural (que muchas veces fueron más un brindis al sol o un acto de gesticulación institucional más que otra cosa, sin continuidad ni incidencia real en el sector), cabe destacar los intentos por parte de las instituciones y organismos universitarios en la puesta en marcha de programas de formación de tercer ciclo (Oviedo, Valladolid, Zaragoza, Baleares, Canarias...), o los procesos de vertebración de asociaciones profesionales, generalmente a escala autonómica¹⁰. En Álava, País Vasco, cabe mencionar también la labor llevada a cabo por la iniciativa privada de XABIDE, que a finales de los años noventa y los siguientes llevó a cabo durante cinco ediciones las “Jornadas sobre Iniciativa Privada y Sector Público en la Gestión de la Cultura”¹¹ y, en cierta medida, la labor emprendida por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, referente carismático en la implantación de redes municipales de centros cívicos, que a partir de la celebración en mayo del año 2000 de las “Primeras Jornadas sobre Centros Cívicos y Proximidad”, dio lugar a la creación de una red de administraciones municipales especializadas en la materia, bajo el nombre de Kaleidos.Red¹², hoy en día mucho más orientada a temáticas de intervención socio-educativa y participación ciudadana.

Todo ello ante una relativa indiferencia por parte de la instancia ministerial¹³ o, a lo sumo, la subvención discrecional mediante alguna de las líneas de fondos concursables existentes. Solamente una excepción confirmará la regla: la convocatoria del encuentro “La Institucionalización de la Cultura en España” por parte del Ministerio de Cultura en noviembre del año 2007, siendo Director General de Cooperación y Comunicación Cultural Carlos Alberdi¹⁴. El encuentro tuvo lugar en el MNCARS (Reina Sofía) y, aún a pesar de que su gestación fue en cierta medida azarosa, marcó sin duda un hito que no ha tenido continuidad hasta la fecha, constituyendo nuevamente un primer congreso sin ninguna continuidad posterior, tanto por razones políticas como técnicas. A lo largo de los años 2015 y 2016 desde la misma dirección general se han convocado sendas ediciones de un

evento bajo la denominación de “Cultura Local y Construcción de Ciudadanía”, desde el año 2017 la iniciativa tuvo continuidad con un foro consagrado a las relaciones entre “Cultura y Medio Rural”¹⁵. Posteriormente en el año 2018 el encuentro tuvo como ejes centrales las temáticas de la educación, la mediación y los públicos por lo que a nuestro juicio está mucho más orientado al «emprendizaje» y los nuevos actores sociales de la cultura que no hacia la cooperación interinstitucional y público-privada para el desarrollo cultural del territorio y con una presencia de la administración local escasa o nula.

Conviene dar ahora un paso atrás para devolver nuestra atención a lo hecho desde la Diputación de Barcelona. Joaquim Rius-Ulldemolins y Santi Martínez Illa se preguntaban hace un tiempo en un artículo académico sobre la política cultural de la Diputación de Barcelona acerca de las razones que la convirtieron en una institución que ha actuado durante largo tiempo por encima de sus posibilidades e incluso de sus competencias y más allá de su territorio¹⁶. Sin duda existen razones históricas (en el año 1925, cuando la dictadura del general Primo de Rivera, acaba con la Mancomunitat de Catalunya, buena parte de la obra de gobierno de dicha institución preautonómica *avant la lettre* se reintegra a la Diputación de Barcelona: biblioteca de Catalunya, museos, el enclave arqueológico de Empúries, que está incluso fuera del territorio provincial...) tanto como razones políticas (durante el largo reinado de veintitrés años de Jordi Pujol al frente de la Generalitat, la Diputación actuó casi siempre como el contra-poder de izquierdas), pero algunos argumentos son de estricta coyuntura. Cabe recordar, en este sentido, que el regreso del exilio Josep Tarradellas y la puesta en marcha del gobierno provisional preautonómico en Catalunya se incubaba y se gesta a partir de una institución preexistente, la Diputación Provincial de Barcelona (que incluso ocupaba las dependencias de la antigua Generalitat republicana). Por lo tanto, cuando la Generalitat echa a andar, a la Diputación no le queda más remedio que reinventarse, y lo hace con notables dosis de ingenio y energía llevando al límite su propio marco legal como administración local de segundo grado; un verdadero ayuntamiento de ayuntamientos que, sin inmiscuirse en unas hipotéticas competencias de planeamiento que no tenía, compensaba las desigualdades territoriales garantizando al conjunto de la ciudadanía, viviera donde viviera, el acceso a servicios de similar calidad. Esto, en cultura, se tradujo en la puesta en marcha de una estructura integrada por tres vértices: una serie de agencias altamente especializadas (como la Oficina de Difusió Artística o la Oficina de Patrimoni Cul-



tural), una instancia de I+D+i con formato de observatorio/laboratorio (el Centre d'Estudis i Recursos Culturals) y una suerte de mini parlamento cultural local (la Mesa de Concejales de Cultura). Un modelo innovador, superador de tradicionales inercias territoriales por las que las diputaciones ejercen, a menudo, como meros ayuntamientos de segunda en su capital provincial, lo que sin duda atrajo el interés de otras instituciones de toda España.

Durante el mandato 1995-1999 la tarea primordial de la Mesa de Concejales de Cultura fue la elaboración de una plataforma de cultura y poder local, cuyo colofón lo constituye una serie de propuestas sobre las políticas culturales locales cara a los ayuntamientos de la provincia de Barcelona. Constituye una Carta de Servicios Culturales Municipales, donde «se establecen las bases para la clarificación de responsabilidades y la cooperación entre las distintas administraciones en materia de cultura, constituyendo una primera plataforma en pro de la subsidiariedad local en los servicios

culturales de proximidad»¹⁶. Cabe situar todo ello en un contexto legal para la administración local que reclamaba a veces una revisión que elevara a la categoría de oficial aquello que ya, de facto, sucedía en los ayuntamientos (aunque la Ley de Bases de Régimen local fuera relativamente reciente, aprobada en el año 1985). Nada de lo sucedido después, ni mucho menos la nueva Ley para la Reforma y Sostenibilidad de la Administración Local (LRSAL) del año 2014, contribuirá a mejorar aquel estado de cosas. El libro, a título de curiosidad, contiene un breve texto de Esteve León bajo el título de “Cultura y Municipio. Agenda 21: necesidades y retos” que constituye la primera aparición en público de este concepto del que yo he logrado tener noticia.

Ahí es donde el proceso de la Diputación Provincial de Barcelona se encuentra con el de la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP). Pero primero quizás convenga hacer un poco de historia. De hecho, la FEMP no contó con una comisión política «oficial» consagrada a

la cultura desde su fundación (en el año 1985) hasta el año 1995¹⁷. Ello no obstante, Barcelona y su política cultural ya había suscitado el interés de la Comisión de la FEMP de diputaciones, cabildos y consejos insulares, interés que se tradujo en el inicio de una reflexión sobre la acción cultural de las diputaciones españolas de régimen común (sabido es que las diputaciones forales, como los cabildos y los consejos insulares, son claramente otra cosa).

El caso es que, por una parte, la Diputación de Barcelona invita a la Comisión de Diputaciones a sesionar (por decirlo a la sudamericana) sobre temas de cultura en el marco de la bienal *Interacció en Barcelona* tanto en el año 1998 como en el año 2000. De ahí surgirán dos documentos que obtendrán la sanción formal por parte de la FEMP: “Pautas para la cooperación institucional en materia de Cultura” (aprobado en la VIII Asamblea General de la FEMP celebrada en Madrid en el año 2003), y “Un perfil para la política cultural de las Diputaciones” (aprobado en la Comisión Ejecutiva con fecha 5 de junio del 2001). Cabe señalar que en ambos casos se logró el total consenso de todos los grupos políticos presentes en la FEMP en aquel entonces. En este contexto se confeccionó una pequeña radiografía de uso interno sobre el perfil de la acción cultural de las corporaciones provinciales a partir de las respuestas de veintinueve diputaciones de régimen común a un cuestionario remitido anteriormente. Frente al 29,5 % de las respuestas que afirmaban que su labor primordial era la gestión directa de infraestructuras y servicios finalistas, solo se consignaba un 3,2 % de actuaciones que, en sentido estricto, podían ser consideradas como servicios específicos de asistencia municipal. Era sorprendente, por otra parte, el elevado volumen de gestión directa de establecimientos (un 65,5 % de las corporaciones), publicaciones (un 89,7 % de las corporaciones) o premios y becas (un 96,6 % de las corporaciones), frente a la escasa o nula importancia de las acciones y programas orientados a la formación, la información o el asesoramiento municipal. Un panorama, por lo tanto, manifiestamente mejorable, donde la cooperación local sigue siendo concebida desde un punto de vista más táctico que estratégico, privilegiándose la provisión de recursos materiales y económicos por encima de la producción y la transferencia de conocimiento, y en el que muchas corporaciones provinciales se debaten para encontrar su razón de ser, legitimando una posición equidistante tanto de las prestaciones de «cajero automático» provincial como de la «contraprogramación» cultural respecto a la ciudad capital de provincia, todo ello en un entorno de fuerte concurrencia institucional (comunidades autónomas, comar-

cas, mancomunidades de municipios, etc.) y ante indiferencia generalizada de una ciudadanía que no alcanza a comprender por qué y para qué es necesario el escalafón provincial de la institucionalidad cultural en España.

Por otra parte, esta colaboración entre la Diputación de Barcelona y la FEMP se traduce en la adopción y posterior publicación por parte de esta (en el año 2003) de una “Guía de Estándares de los Equipamientos Culturales en España” que la Diputación de Barcelona había elaborado a escala provincial a finales de los años noventa, que tuvo una repercusión innegable en la planificación de infraestructuras a escala local. Poco después, en el año 2005, a raíz de un cierto fracaso en un proyecto de cooperación europea liderado por el Ayuntamiento de Barcelona para la construcción de indicadores y evaluación de la acción cultural local¹⁸ surge la iniciativa de crear, en el seno de la Comisión de Cultura de la FEMP, un grupo técnico *ad hoc* que emprenda la ambiciosa iniciativa de elaborar un manual de indicadores en clave de aquello que poco antes, en su artículo 49, había ya reclamado la reciente y flamante *Agenda 21* de la Cultura. El proyecto va a recibir el apoyo entusiasta del Ministerio de Cultura (y de manera muy especial de su Director General de Cooperación y Comunicación Cultural, Carlos Alberdi, quien probablemente ve en la iniciativa una estrategia razonable para articular el maltrecho sector cultural local, habitualmente disperso). Así pues, a lo largo casi de tres años, una quincena de técnicos municipales y provinciales de cultura de toda España se reunirán a un ritmo prácticamente mensual, constituidos en Grupo Técnico de la Comisión de Cultura, con el apoyo de una consultora especializada, XABIDE, para llevar a cabo la elaboración de dicha guía¹⁹. En una modesta indagación llevada a en el marco del grupo de trabajo se puso de manifiesto como 66 de los 137 municipios españoles con una población de más de cincuenta mil habitantes no dedicaban ninguna atención ni recursos a tareas tales como elaborar mapas o directorios de infraestructuras, agentes y recursos culturales, realizar estadísticas o sondeos relativos a dicho sector, o a trabajar con indicadores y evaluar sus políticas para la cultura; esta misma situación se daba en 26 de las 49 administraciones locales de segundo grado existentes (diputaciones, cabildos y consejos insulares) y, finalmente, se constataba la existencia de apenas tres o cuatro centros de recursos, observatorios o laboratorios, de titularidad local orientados a la recolección de información, el análisis y la evaluación de las políticas públicas para la cultura. Por lo tanto, una situación que tiene poco o nada que ver con lo que podía ser previsible a mediados de los ochenta, cuando podríamos decir que empezó todo.

La tarea, no sin dificultades, así como con un posible exceso de ambición, llegó a buen puerto en el año 2008. La segunda fase de la iniciativa, consistente en la aplicación de los indicadores en un conjunto heterogéneo de municipios, así como su transformación en una suerte de plataforma digital, experimentó demoras y dificultades tanto de tipo técnico como político. Cambios tanto en la FEMP como en el Ministerio paralizaron el desarrollo previsto. Finalmente, con el apoyo de la Universidad de Valencia, la FEMP²⁰ está trabajando actualmente en una alternativa de continuidad bajo la denominación de Barómetro Cultural Local (BÁCULO) además de, nuevamente con la colaboración del Ministerio de Cultura, en una revisión y ampliación de la “Guía para la evaluación de las políticas culturales locales”.

Estimo que por el momento queda constatada a día de la fecha la zigzagueante historia de las políticas culturales locales, sus tortuosas relaciones con los restantes poderes públicos y los numerosos intentos de «ordenar el sector». Intentos por veces torpes, otras insuficientes y en algunos casos, por qué no decirlo, brillantes en sus resultados. Municipios, diputaciones y cabildos han sostenido, con más gloria que pena, un esfuerzo permanente por la cultura en estas tierras que Gaziél distinguía como «Península inacabada»²¹.

Notas

(1) Quizás los artículos escritos a cuatro manos por Joaquim Rius-Ulldemolins y Santi Martínez Illa sean una de las pocas excepciones que confirman la regla. Destacan sus aportaciones en el volumen colectivo *Treinta años de políticas culturales en España*, PUV, Universitat de València. Valencia, 2016

(2) Léase, en este sentido, a modo de ejemplar botón de muestra, el artículo “Drógate tu!” de Jordi Amat sobre la exposición “Gelatina dura. Historias escamoteadas de los 80” presentada en el MACBA en 2017 (Cultura/s, suplemento cultural de La Vanguardia, 21 de enero del 2017).

(3) Puede consultarse en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cooperacion/mc/congresoicgc/presentacion.html>

(4) Véase, en este sentido, la colección de textos publicada por Editorial Popular a finales de los ochenta y principios de los noventa, en colaboración con el Ministerio de Cultura.

(5) Ya desde el lejano “Aguiles y la tortuga o las paraojas del desarrollo cultural en España”, prólogo al libro de R. Gómez de la Iglesia y M. A. Pérez *El técnico de actividades socioculturales*, Vitoria, Xabide, 1992.

(6) Liderazgo que, de un tiempo a esta parte y por falta de voluntad institucional de la Diputación de Barcelona, ha sido asumido por los encuentros “Pública” que convoca en Madrid la Fundación Contemporánea con sede en el Círculo de Bellas Artes.

(7) Puede consultarse en: <https://www.encatc.org>

(8) Puede consultarse en: <https://www.interarts.net/?lang=es>

(9) Puede consultarse en: <http://www.agenda21culture.net>

(10) Mención especial merece la constitución de la Federación Española de Asociaciones de Gestores Culturales (FEAGC) (<http://feagc.com>) y la celebración, a lo largo de cuatro ediciones, de la Conferencia Estatal de la Cultura en los años 2010 (Madrid), 2015 (Pamplona), 2017 (Valladolid) y 2019 (Mérida), un verdadero ejercicio de articulación del sector profesional sin precedentes, y su intento de establecer un Pacto Social por la Cultura en España.

(11) Bajo el título de “Público y privado en la gestión cultural” (1997), “Valor, precio y coste de la cultura” (1999), “Acción pedagógica en organizaciones artísticas y culturales” (año 2001), “Cultura, desarrollo y territorios” (año 2003) “La comunicación en la gestión cultural” (2005) y “Los Nuevos centros culturales en Europa” (2007).

(12) Puede consultarse en: <http://kaleidosred.org>

(13) Cuando ha habido ministerio; cabe recordar que en tiempos del PP, es decir, durante los dos gobiernos de Aznar, (entre los años 1996 y 2004) y los dos gobiernos de Rajoy (desde el año 2011 hasta 2018) la cultura ha sido materia de una Secretaría de Estado compartida en el marco de un Ministerio de Educación, Cultura y Deportes).

(14) Aunque el encuentro no ha dejado rastro de actas ni ponencias suficientemente explícitos, puede encontrarse algo más de información (y unos artículos encargados previamente por parte de los organizadores) en <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cooperacion/mc/congresoicgc/contenidos-del-congreso/textos.html>

(15) ¿Estaremos ante un revival de *Culturalcampo*?

(16) S. Martínez Illa y J. Rius Ulldemolins. *La política cultural de la Diputación de Barcelona. La influencia del contexto político institucional y de la articulación entre administraciones en el desarrollo de un modelo singular de cooperación cultural*, Revista RIPS, Vol.1, n.º. 11, págs.9-37, 2012.

(17) Véase el libro *Cultura y poder local: reflexiones y propuestas desde la Mesa de Concejales de Cultura de los municipios de la provincia de Barcelona*, Lleida, Milenio, 2000.

(18) El encuentro sobre “Cultura y Municipio” celebrado en A Coruña en octubre de 1992 (quizás la primera iniciativa emprendida por la FEMP en la materia) fue convocado por la Comisión de Educación y Cultura (presidida por José Antonio González Caviedes, alcalde de Olmedo, con Xosé Luis Méndez Romeu, concejal de A Coruña, como vicepresidente). Existe publicación del encuentro, en concreto: *Cultura y corporaciones locales / I Jornadas de Cultura y Corporaciones Locales*, La Coruña, 14 a 16 de octubre de 1992, Madrid, Federación Española de Municipios y Provincias, 1993. ISBN: 84-87432-37-9

(19) El proyecto EURO CULT 21 desarrollado en el contexto del 5º Plan Marco de Investigación de la Comisión Europea (www.eurocult21.org).

(20) Cabe consignar aquí la importante labor de quienes fueron, sucesivamente, responsables técnicas de la Comisión de Cultura por parte de la FEMP en aquellos tiempos: María Pilar Aldanondo y Juana Escudero. La guía es consultable en http://femp.femp.es/files/566-61-archivo/Gu%C3%ADa_Evaluacion_FEMP_FINAL.pdf

(21) El texto fue un encargo asumido por Eduard Miralles en una reunión de Avejentados en Zahara de la Sierra (Cádiz) el año 2017. Posteriormente presentó las ideas principales para su discusión en la reunión anual de Miranda del Castañar (Salamanca). El texto publicado fue un borrador enviado por él a los miembros del colectivo para su discusión y su redacción definitiva. Los editores se han limitado a pequeñas correcciones de estilo y de algunos nombres y fechas.

Dichos y afectos

En esta sección hemos recogido algunos textos escritos en base a algunas frases y expresiones recurrentes de Eduard Miralles. Son palabras escritas a modo de homenaje y de recopilación conceptual no exhaustiva de su obra y pensamiento. Los textos han sido realizados por sus compañeros de profesión y amigos del grupo de reflexión Avejentados.

Toda definición de cultura es cultural

José Ramón Insa Alba (Zaragoza)

¿Y si lo cultural fuese un estado de ánimo? ¿Y si nos encontramos ante un juego de contrarios? Un circuito abierto y de múltiples direcciones. Quizá algo perverso, si se me permite. Algo que tiene que ver con las distancias, a veces

insalvables, de las formas de ver el mundo, la comunidad, la sociedad y, por supuesto el individuo. Por eso mismo esta es una afirmación trampa, una especie de cebo, Eduard era experto en colgar ideas sobre acantilados con la intención de poner a prueba pericias y valentías, de destapar imposturas.

Ludmer nos dice «todo lo cultural es económico y todo lo económico es cultura» eso es lo que ocurre en las que llamamos nuestras sociedades. Y aunque en cultura lo hemos cambiado casi todo en sus formas, técnicas y procesos, quizá hemos olvidado que quien paga al gaitero elige la canción. O lo que es lo mismo, define lo cultural. Quizá, por eso mismo, lo importante sea preguntarnos desde dónde construir lo cultural. ¿Existen los okupas de lo cultural? ¿Existen quienes se lo apropian?

En este sentido, y debido a que la idea de cultura es cultural, lo que predomina es la confusión. Lo bueno es encontrar el destello que ilumine esa agitación. Porque lo cultural no es independiente, ni autónomo, ni libre. Está sujeto a ese constructo continuo que se inocular desde todos esos espacios de poder que generan los modos de entender la vida, los modos de enfrentarse a ella, los modos de concebir los presentes y los futuros.

Lo cultural, en nuestro entorno, está incompleto porque solo refleja una mínima parte de esa realidad completa. Está amputado. Pero es El Discurso. Y es una realidad construida bajo unos presupuestos, unos intereses, unas determinadas formas de consolidar los imaginarios.

Lo cultural como sistema operativo. La cultura como sentido del relato. El poder colectivo.

Cultura y Economía: ¿El síndrome de Estocolmo?

Roberto Gómez de la Iglesia (Vitoria/Gasteiz)

Si bien a los responsables técnicos y políticos de nuestras instituciones culturales públicas les costó, en una amplia mayoría, aceptar con naturalidad el discurso de la Economía de la Cultura o del papel privado en su gestión, algunos, como Eduard Miralles, pronto advirtieron del riesgo de un efecto péndulo que superaba todas las resistencias para plantear nuevos discursos hegemónicos muy alejados de las premisas que con tanta energía habían defendido los gestores públicos de los tempranos ochenta.

En aquellos tiempos todo lo que relacionase lo cultural con lo económico parecía pecaminoso, como si la economía no fuese en sí un hecho cultural y no se viese a su vez influenciada por la misma. Los noventa nos trajeron el efecto

Guggenheim y el definitivo secuestro de la cultura por la visión más monetarista y neoliberal de la economía.

Quizá aquellas resistencias a lo económico fueron un caldo de cultivo ideal para que los «advenedizos al sector» pudiesen demostrar las bondades de lo cultural, y más recientemente de lo creativo, en la generación de nueva actividad económica, de externalidades positivas en forma de atracción de turismo o de regeneración urbana. Todo ello presentado, a menudo, como contrapunto de la cultura altamente subvencionada (aunque sabemos que hay sectores económicos que realmente reciben muchísimo más apoyo público), ineficaz (porque se empeñan en medirnos con herramientas de mirada cortoplacista) o propia de funcionarios improductivos o de perroflautas (¡Qué cansados resultan estos tópicos!).

La cultura es economía y la economía es cultura. Algunos hemos pasado media vida profesional defendiendo la

dimensión económica de la cultura. Y otra media defendiendo el intrínseco valor cultural de la cultura. ¿Dónde radica hoy una buena parte del problema? En que estamos viviendo un verdadero síndrome de Estocolmo. Los secuestrados, para argumentar el valor de la cultura han caído en utilizar reiteradamente los argumentos del secuestrador sin comprender, unos y otros, que la verdadera dimensión económica de la cultura no tiene que ver ni con el tamaño del sector, ni con su capacidad de generar empleo, con su peso en el PIB ni con las externalidades que provoca (que aunque mayoritariamente, no siempre son positivas). La verdadera dimensión económica de la cultura está en su capacidad, a través de expresiones, relaciones y valores, de cambiar el concepto de valor en nuestra sociedad. Es decir, trabajar en el cambio cultural es trabajar en la transformación de la economía.

Este discurso aporta una nueva perspectiva al concepto de lo público, que hay que volver a reivindicar, no como



un espacio propiedad privada de la administración, sino como un espacio de conversación y encuentro entre todos los agentes con vocación de intervenir en lo cultural, que son muchos.

Volvámonos a mirar en el espejo, reconozcamos qué aporta de bueno el discurso del efecto económico de la cultura o del desarrollo creativo de la ciudadanía y sus organizaciones sociales y productivas, pero recuperemos la esencia de nuestro trabajo que no es otro que crear condiciones de expresión consciente y crítica en la construcción personal y colectiva desde el bien-vivir (más que del bienestar).

Recuperemos espacio propio. Y una relación de igualdad con los agentes económicos. Desde el respeto y con una vocación transversal, pero nunca desde el secuestro.

La cultura: de factor de desarrollo a pilar de sostenibilidad.

Jesús Carrascosa (Cuenca)

Si compleja es la definición del término cultura, lo es también el de sostenibilidad. Definido este último en el Informe Brundtland de la ONU como «aquellos caminos de progreso social, económico y político que satisfacen las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones para satisfacer sus propias necesidades», se entiende como aquello que nos permite sostenernos en el tiempo —y quizás en el espacio— con garantías de no caer en un abismo de difícil retorno donde peligra nuestra propia supervivencia. En dicha definición no aparece el término cultura aunque está inherente en toda su extensión, pues sin ella todo lo demás carecería de verdadero significado. Se plantea como ardua tarea entonces, comprender el complejo sistema de relaciones entre cultura y sostenibilidad. El hecho cultural constituye un componente fundamental en la «alquimia» que nos hace humanos, seres sociales y políticos que aspiran a perpetuarse en el tiempo y a progresar en todos los sentidos, incluido el económico.

Tradicionalmente hemos definido a la cultura como un «catalizador» de los procesos de desarrollo, pero hoy en día podríamos decir incluso que la cultura ya no es solo vista como un simple «reactivo» para el desarrollo, sino un componente fundamental de la «mezcla» que componen nuestro mundo conocido y sus complejas relaciones. Ya nos advertía nuestro buen amigo Eduard Miralles, que el diálogo entre cultura y sostenibilidad se produce en múltiples niveles y es susceptible de lecturas diversas, y es cierto que este hecho

complica de forma exponencial la forma de percibir con claridad el papel que juega la cultura en el desarrollo de nuestra sociedad.

Nos recordaba cómo desde un punto de vista mercantilista podríamos caer en una visión reduccionista del hecho cultural, llegando a ser estéril el debate, o como desde una visión medioambiental o incluso ecológica nos situaba en un nivel de escasa profundidad en la tarea de encontrar las claves del posicionamiento de la cultura y la centralidad que merece.

Es quizás desde un punto de vista más holístico, desde una visión de la cultura como un sistema de equilibrios y relaciones complejo —similar al funcionamiento de un ecosistema— donde alcanzamos una mayor profundidad en nuestro análisis. La sostenibilidad y su relación con la cultura solo es posible comprenderla si somos capaces de aislar en un mismo concepto nuestro entorno cambiante con nuestro propio destino y la capacidad de poder influir en él de una forma relacional.

La cultura ya no es vista como un catalizador para el desarrollo sino como uno de sus elementos fundamentales, un pilar más de la sostenibilidad. Eduard defendió activamente esta tesis manifestando que sin desarrollo cultural este no se concebiría como sostenible o estaría incompleto. ¿Podríamos en este sentido imaginar cómo las manifestaciones culturales se entrelazan entre sí creando una red — en este caso de funambulista— que nos sostiene ante las caídas en el devenir de nuestra existencia, una suerte de maya de seguridad que se ancla fuertemente en el resto de pilares, los mantiene estables, creando con ello una sólida estructura social?

A lo largo de los últimos años hemos visto como el concepto de cultura ha ido tímidamente apareciendo en los debates internacionales sobre el desarrollo, (MONDIA-CULT, 1982; RÍO DE JANEIRO, 1992; HANGZHOU, 2013) y poco a poco hemos caminado hacia un horizonte donde se vislumbra de manera más clara la indisoluble relación entre cultura y sostenibilidad, y es que parecía ilógico aceptar cómo aquello que nos hizo salir de la oscuridad y caminar con paso firme hacia delante, doblegando las fuerzas de la naturaleza, no haya tenido el merecido protagonismo ni la atención necesaria en los foros dedicados al desarrollo, ni tampoco hayan sido satisfactorios los intentos por dar la centralidad necesaria a la cultura dentro de las políticas culturales locales. Ya nos lo recordaba Eduard Miralles allá por el 2014 al sugerir la necesidad de dar otra «vuelta de tuerca» a la *Agenda 21* de la cultura.

Equipamientos, ¿hacia el contenedor sin contenidos?

Mikel Etxebarria Etxeita (Amorebieta-Bizkaia)

El tema de los equipamientos culturales ha ocupado un importante espacio en la actividad profesional de Eduard Miralles. No en vano comenzó su andadura profesional como director del centro cívico de Sant Martí de Provençals en el año 1983. Miralles ha sido un fino analista de la aportación de los equipamientos a las políticas culturales y de su evolución en el tiempo. Ya en el año 2000 enunciaba la doble condición de monumento y de instrumento de los equipamientos culturales pero advertía que «el monumento no utilitario se convierte en un vacío retórico y el instrumento sin valor simbólico acaba siendo invisible»

Para él cultura y territorio constituían el eje básico de la política cultural. Analizó las relaciones de competencia y cooperación de los diferentes centros culturales en el territorio y siendo consciente de que vivimos en un entorno cada vez más globalizado, apostaba por avanzar hacia otras lógicas que permitan apostar por la «cooperación competente».

Eduard, como buen lingüista, era amigo de las metáforas. Es de reseñar su comparación de un centro cultural con un sistema informático. Consideraba que un espacio para la cultura no es solo *hardware*, un mero contenedor, sino que su rendimiento solo se alcanza cuando esta está dotada de un programa, (el *software*), posee un sistema operativo (el *orgware*), es decir, un modelo de gestión adecuado a su realidad y con personalidad propia, y funciona con una lógica de conectividad elevada, (el *netware*). Apostaba por centros culturales con el doble movimiento cardiaco, sistólico y diastólico al mismo tiempo, capaces de absorber las energías e iniciativas existentes en su entorno, para devolverlas articuladas y fortalecidas a la realidad exterior. Por otra parte, estudió la evolución de los equipamientos culturales en relación con las generaciones de políticas, y como conclusión diseñó su conocido cuadro en el que a cada generación de política cultural corresponde un modelo de equipamiento, del contenedor de la primera generación al obrador de la tercera pasando por el aparador.

Cuál va a ser el espacio cultural de la cuarta generación era uno de los temas objeto de estudio por parte de Eduard. Era consciente de que el contexto digital en el que cada día avanzamos más los espacios físicos para la cultura convivirían con los espacios virtuales, especialmente adecuados para la innovación, el trabajo en red y la cooperación competente.

La frase que encabeza este texto «Equipamientos, ¿hacia el contenedor sin contenido?» es una frase de Eduard que nos hace reflexionar con relación a varias cuestiones:

La difícil transformación de nuestros equipamientos al ritmo de la transformación de las demandas ciudadanas y creativas.

Los problemas de sostenibilidad económica de los equipamientos que ajustadamente consiguen hacer frente al mantenimiento del *hardware*, pero que funcionan con *softwares* anticuados y escasamente atractivos que no responden a las demandas de la población a la que se dirigen.

El deficiente proceso de reflexión antes de la puesta en marcha de un equipamiento de nueva planta.

La peligrosa idea del equipamiento superflexible, que vale para todo y por ello mismo no suele estar preparado para nada.

La creciente importancia del medio abierto y del espacio virtual en las prácticas culturales y creativas de la ciudadanía.

Ciudad, ¿máscara o marca?

Michel Zarzuela (Zaragoza)

Una ciudad no solo tiene que serlo, si no parecerlo. Pero ¿Qué ocurre cuando se logra parecer a lo que no es? Hablamos de pura mercadotecnia, de venta de producto, de competencia entre ciudades, de procesos tan necesarios como arriesgados.

Mezclamos la ilusión con la razón, lo intangible con el mundo real, en una ecuación cuyo resultado debe provocar atracción y autoestima, partiendo de un difícil equilibrio entre humildad, exaltación de lo propio y comunicación exterior.

Los manuales nos dicen que el *marketing* de ciudad es «una estrategia que permite el desarrollo de los atributos de una ciudad en forma positiva, que permite definir sus ventajas comparativas con el resto de ciudades similares». Y cuando hablamos de estrategia, parece que se nos eleva el espíritu, porque hemos sido capaces de incorporar capacidad de análisis, definición de prioridades, temporización de las acciones, sistemas de evaluación... ahí es nada. Y así, si esgrimimos que somos estratégicos, colaborativos, resilientes, transversales, participativos y yo qué sé más, estamos a punto de entrar en el club de los listos, de las ciudades aparentemente listas.

Esto nos recuerda cuando el boom de las *smart cities*. Si no lograbas demostrar que tu ciudad era una ciudad

smart, inteligente, se pasaba al rango de las ciudades tontas. Si no has tenido suerte, y perteneces a una ciudad fea, inconexa, insegura, insalubre, —todo junto o por separado—, la posible marca de ciudad no se la creen ni siquiera los que han cobrado por su diseño ni, por supuesto, los ciudadanos que la habitan.

Pero si perteneces a una ciudad guapa, segura, ordenada y saneada, en un alarde de solemnizar lo obvio y de intentar destacar en el club de los buenos y poderosos, se necesita enmascarar la máscara para acabar disponiendo de la marca más cara y, si hay suerte, la mejor, aunque sea de manera efímera.

En el fondo, el título de esta breve aportación no deja de ser más que el fruto de un alumno avejentado de Ramón Gómez de la Serna, una greguería más de la conducta irónica, reflexiva e incisiva con la que a Eduard Miralles le gustaba enfrentarse a la interpretación de la realidad cotidiana.

El desarrollo comunitario: Santa Bárbara cuando truena

Javier Valbuena (Salamanca)

Querido Eduard, está tronando y como hijo de mine-ro me estoy acordando de Santa Bárbara. Lo mismo que me he acordado de ella unas cuantas veces, algunas contigo, a lo largo de estos cuarenta años de travesía, de la animación sociocultural primero y de la gestión cultural después, cuando hablábamos de la importancia de incorporar como uno de los ejes de las políticas públicas para la cultura el desarrollo comunitario.

Nos acordamos de Santa Bárbara cuando no había liderazgo desde la cultura para influenciar pero sobre todo para enriquecer las políticas públicas, en torno a ideas fuerza que hoy son espejos del fracaso. Las políticas de sostenibilidad económica, ambiental y social han fracasado porque seguramente hace cuarenta años no hubo un ministerio de transición cultural que ayudara a conformar un ecosistema de ideas que dieran sentido a unos nuevos valores que hoy son claves para definir el futuro civilizatorio: el feminismo, el ecologismo y el bien común.

Repasando estos cuarenta años hubo momentos que estuvimos cerca. La incorporación de personas provenientes del movimiento vecinal a altos cargos de las administraciones públicas en todos sus niveles, como fue el caso que tú señalas de Ignacio Quintana en el Ministerio de Cultura, podrían

suponer que se diera un papel relevante a la cultura en el ámbito de las políticas públicas. Pero no fue así y nos acordamos de Santa Bárbara.

Unos años después el propio Ministerio de Cultura impulsó el programa “CulturalCampo”, liderado por Ave-lino Hernández, y pensamos que ese foco en el medio rural era trascendente para lograr un desarrollo equilibrado en los territorios y para asentar una serie de ideas que distin-guen un sistema de pensamiento conforma en torno a las ruralidades: inspiración / escasez / intemperie / esencia / incertidumbre / paciencia / herencia / equilibrio / esfuer-zo/ espera / oralidad / bien común/ camino / no ficción/ ... Hoy podemos comprobar que la España vaciada habría sido otra si aquel movimiento hubiera tenido amparo en las diferentes políticas públicas. Pero no fue así y nos acordamos de Santa Bárbara.

En la década de los noventa y de los primeros años del siglo XXI, las administraciones públicas, nos olvidamos del papel central de la cultura y nos abandonamos a los fastos. La cultura espectáculo, el rendimiento económico, el cor-toplacismo, las edificaciones icónicas ya fueran bibliotecas, teatros, auditorios, etc., se asentaron en la agenda política y daba igual lo que pasara con ellas diez o veinte años después. Todos esos años nos acordamos de Santa Bárbara porque abandonamos las ideas que formaba parte de la esencia de los animadores sociocomunitarios: la participación de las personas y las comunidades en el diseño de su propio futuro. Pero para que esa participación sea efectiva nuestra caja de herramientas —conocimientos, destrezas y actitudes— debe estar completa.

Y llegó la crisis, nos situó ante el espejo para despo-jarnos de tanto artificio y nos interpeló sobre el papel de la cultura ante una crisis civilizatoria, no solo económica. Y volvimos a acordarnos de Santa Bárbara.

A veces tengo la impresión de que nunca lo lograre-mos, Eduard. La cultura no estará como tú señalabas en la presidencia de los gobiernos. Quizás porque nos equivocamos al pensar que desde estos se podían cambiar el mundo y renunciamos a fortalecer la cultura ciudadana y a priorizar el desarrollo comunitario.

Volveremos a acordarnos muchas veces de Santa Bár-bará. Pero hay signos de esperanza. Algunas experiencias, muchas de ellas pequeñas islas, iluminan hoy las anhelos que teníamos a finales de los setenta y principio de los ochenta. La cultura, en un mundo tan diferente a aquel, tiene que seguir siendo piedra angular donde se asienta la calidad democrática de un país. Cedamos el testigo a las próximas generaciones.

Desmemoria, transición, gestión... en fin, suerte y amistad

Chus Cantero (Sevilla)

Es muy difícil escribir un artículo —o unas notas como es el caso— en el que compartes espacio, una revista con él, sin estar, como se dice, al principio del artículo. Lo suyo nos sorprendió, nos entristeció y a mí, en concreto, me abrumó con algo indefinible; probablemente no haber sido consciente de que podía suceder pues había estado hacia pocos días con él y teníamos fecha para vernos a primeros de septiembre en Cádiz y Sevilla.

En el título me he querido referir a ese último escrito, que se ha recogido, pues hace una cita a la desmemoria con una «buena memoria sucinta» y a vuela pluma de un periodo amplio de evolución de los hitos culturales que marcaron políticas y «oficio» desde principio de los ochenta. Después también habla y hablamos de la transición, teniendo en cuenta que los Avejentados con alguna diferencia de edad y de incorporación a la práctica cultural estamos juntos, nos conocemos, y hemos colaborado por lo menos desde mitad de los ochenta. Todos llevamos diversas transiciones a la espalda, desde la más política alrededor de lo que supuso el final del franquismo y las diversas elecciones que produjeron avances en la visión de la cultura y que como él cita marcan una horquilla que va desde los 41 a los 35 años y posteriormente las transiciones —a la cuales de una u otra manera se refieren todos los escritos— que hemos realizado en nuestra propia vida, sea desde una visión estrictamente personal, familiar o laboral: Los años han sido interesantísimos, pero llenos de dudas, complejos, con grandes interrogantes, más o menos exitosos, con decepciones, fructíferos pero con paciencia y/o resignación, y cuestionables por todos, a veces a nivel colectivo y otras individual.

Cita en su artículo el trabajo de los indicadores para La FEMP alrededor de la *Agenda 21* de la cultura; lo hicimos un grupo no muy amplio —que era complicado que tuviese en algunas reuniones a todos sus miembros, por los destinos de cada uno en los diferentes momentos— y no recuerdo bien si antes o después, quizás incluso se solapasen en algún momento. La AECID montó otro para evaluar proyectos de la cultura para el desarrollo: coincidíamos varios de los avejentados en los dos, con lo que estuvimos dos o tres años por España con reuniones periódicas en las cuales además de las interminables y soporíferas reuniones que nosotros mismos alumbrábamos, nos veíamos con cierta regularidad, lo que nos permitió compartir, todavía más, nuestras vidas y personalidades con gran afabilidad.



Por eso quiero acabar con las dos palabras del título. Ha sido una gran suerte haber compartido con él estos años, por muchos trabajos y otros lugares. Con los demás, a corto, está garantizado que los vamos a seguir compartiendo y a más largo, tendremos que hacer lo necesario que así sea. También ha sido un regalo haber compartido la amistad de todos los del colectivo y por supuesto muchas experiencias y conocimientos que creo nos han hecho avanzar en nuestra profesión y conocimientos.

¿Hermanos, cuándo se comenzó a joder aquello de entender la cultura como servicio público en España?

Luis Ben (Cádiz)

Eduard era un hombre de extrema bondad, lo que no es contradictorio con que a veces resultara algo gruñón o que en ocasiones, muy escasas, llegara a estar realmente enfadado, contrariado e indignado al cien por cien. La interrogación que encabeza estas palabras constituye el título de un artículo suyo publicado en la revista *Periférica* en 2013, tercer año de crisis triunfal, y sin duda es producto de uno de sus más álgidos momentos de enfado. Y tenía mucha razón Eduard en lanzarnos a la cara esa pregunta tan rotunda que no deja lugar a la más mínima duda. Lo que sucedía es que nuestro hombre observaba, con temor y enfado a la par, que después de treinta años de políticas culturales públicas seguíamos en la indefinición y lo aleatorio desde los poderes públicos. Y lo que era peor, que la cosa tendía al desorden, a la insignificancia de la cultura en el conjunto de las políticas públicas. La crisis fue la excusa perfecta.

El problema que señala en su artículo es como la Santísima Trinidad, eso de que Dios es uno y trino. Me

explico, hay un único problema que comparte tres esencias. El problema como hemos indicado es la incapacidad del sistema político de la democracia del 78 en articular y ordenar los servicios culturales públicos mínimos que ofertar a la ciudadanía. Y trino porque hablamos de un problema tanto de competencias como de financiación como, esencialmente, de derechos ciudadanos. Y en orden inverso de importancia.

Los derechos culturales en el marco constitucional español son innegables y se detallan a todo lo largo del texto del 78. En al menos doce artículos de la Constitución Española se detallan derechos culturales y obligaciones de los poderes públicos respecto a los mismos. No es la falta de mandato democrático lo que hace que tengamos la sensación de que se les toma o como derechos de segunda categoría e incluso a veces prescindibles. Probablemente hay demasiada política propositiva y escasa política positiva, y por ahí llegamos a la segunda componente de la tríada, la financiación.

Los dineros de la cultura siempre han sido centro de porfías varias y muy ásperas a veces. En tiempos de abundancia, que los hemos conocido, la cosa se resolvía no resolviendo nada. Disparando con pólvora del rey y, después de cubrir algunos servicios mínimos (bibliotecas por ejemplo), se dirigía el chorro presupuestario a lo pomposo y lúdico-festivo. A veces había restos presupuestarios para ensayar propuestas innovadoras, pero poco. Y luego hubo dinero para el emprendimiento cultural, esa cosa que se ha destapado como una trampa saducea para los más jóvenes, pero fue un dinero en el que los de la cultura, políticos y gestores, ni opinaron ni se les pidió opinión. En los tiempos de crisis qué les voy a contar que ustedes no sepan. La promesa incumplida de una ley de mecenazgo que paliaría todos los déficits de la financiación pública de la cultura fue la estrella del momento. A los resultados me remito, ni ley ni financiación extra. Del *crowdfunding*, enmarcado en el aparato ideológico del emprendimiento cultural, mejor ni hablar o hablar poco, una versión moderna de la colecta de toda la vida que tan bien manejan los movimientos asociativos. Poco más.

Y es en la tercera pata de la tríada donde se cierra el círculo de las causas de la irritación de Eduard Miralles. Las competencias, el quién hace qué en cultura para cubrir los derechos de la ciudadanía, y con qué dinero. Porque después de cuarenta años de una democracia que se proclama defensora de los derechos culturales el resultado es decepcionante. Los poderes locales (ayuntamientos y diputaciones) aportan más del sesenta por ciento de los dineros públicos de

la cultura, los gobiernos autonómicos jugaron a los fuegos de artificio en los buenos tiempos y ahora no saben muy bien por donde tirar, y el estado durante mucho tiempo ha dado la sensación de que no jugaba ni siquiera a ser estado, o lo hacía con timidez manifiesta.

Esta Santísima Trinidad cultural construyó el entorno de tormenta perfecta en el que nuestros servicios públicos culturales han pasado a ser escasos, mal dotados y cada vez más indefinidos en sus objetivos estratégicos. No es de extrañar que alguien de la clarividencia y brillantez de Eduard Miralles se preguntara «¿Hermanos, cuándo se comenzó a joder aquello de entender la cultura como servicio público en España?». Y aquí seguimos hermano, en las mismas si no peor. Pero perseverando. Hasta que nos jubilen, claro.

Biografía

Eduard Miralles desarrolló una amplia y variada carrera profesional. Para dar una imagen aproximada de la misma hemos elaborado, con la participación de numerosos amigos y compañeros, una sucinta y esquemática biografía en la que destacar sobre todo los hechos y acontecimientos de carácter profesional que la marcaron.

1961

El 19 de mayo nace en Barcelona.

1976 a 1982

Milita en la izquierda radical.

Muy activo en la Associació de Veïns del Poble Nou (se está reivindicando la reversión al barrio de la vieja fábrica Càtex, que ha cerrado. Acabará siendo el Centro Cívico Can Felipa).

Funda la colla de grallers L'Anxova (gralla: instrumento de viento tradicional).

Estudia y se licencia en Filología en la Universidad de Barcelona (UB). Se interesa especialmente por la lingüística, la etnología y la cultura tradicional y popular.

1983

Trabaja en el Centre Cívic de Sant Martí de Provençals del que pasará a ser su director.

Organiza las Jornades Creació i Relació sobre artes y comunidad, tratando de profundizar en las herramientas para liberar la expresividad y la creatividad de la ciudadanía.

1984

Participa en Interacció 84. Aporta su experiencia en el Centre Cívic de Sant Martí y la reflexión de las Jornades Creació i Relació.

1986

Inauguración del CERC (Centro de Estudios y Recursos Culturales) en el Pati Mànnig dirigido por Eduard Delgado. Participa de manera destacada en las Jornades Miralls i murs, donde propone líneas de evolución del modelo.

1988

Se incorpora al CERC como jefe del Programa de Formación, columna básica del proyecto.

1989

Asume la dirección del Curso Universitario de Postgrado por cuenta del CERC. Por la Universidad de Barcelona (UB) el director será Lluís Bonet.

1990

Es uno de los promotores y socio fundador de la AE-TEC (Asociación de Técnicos de Cultura), la primera asociación de gestores y técnicos en constituirse en España en diciembre de este año.

1991

El postgrado se convierte en máster de dos cursos.

1992

Se funda la Red Europea de Centros de Formación en Gestión Cultural (ENCATC). Eduard será su primer vicepresidente.

1993

Entre 1993 y 1995 fue director de programas de cultura de la Universidad Politécnica de Catalunya.

1995

Forma parte del equipo fundador del Observatorio Interarts.

1996

Coordina la bienal Interacció 96 (las políticas públicas y la cultura) de la Diputación de Barcelona.

Entre 1996 y 2004 es director del Centro de Estudios y Recursos Culturales (CERC) de la Diputación de Barcelona.

1998

Coordina la bienal Interacció 98 (cultura y poder local) de la Diputación de Barcelona.

2000

Coordina la bienal Interacció 2000 (cultura y servicio público) de la Diputación de Barcelona. Esta edición se hace coincidir en fechas y lugar con el primer Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, una iniciativa de Interarts y la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI). Eduard participará como ponente en varias de las ediciones del Campus.

Entra a formar parte del consejo asesor de la revista *Perifèrica* que edita la Universidad de Cádiz (UCA). Se mantuvo ligado a la revista desde el consejo asesor y como colaborador habitual hasta su fallecimiento.

2002

Coordina la bienal Interacció 2002 (las políticas para la interculturalidad) de la Diputación de Barcelona

2003

Participa en Montevideo en Interlocal – Foro Iberoamericano de Ciudades para la Cultura, encuentro fundacional de la red de ciudades iberoamericanas para la cultura, de la que será fundador y activo participante.

2004

Forma parte del equipo redactor de la *Agenda 21 de la cultura*, auspiciada por el Foro de Porto Alegre y adoptada como documento orientador de las políticas culturales por la organización mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos – CGLU.

Con ocasión de la celebración en octubre de 2004 del taller nacional español del proyecto ECONCULT 21, propone a la FEMP que esta lidere y vertebré la colaboración de los observatorios, laboratorios y demás centros de estudio y análisis existentes en los distintos territorios.

2005

La Comisión de Cultura de la FEMP, en su reunión de fecha 12 de enero de 2005, acuerda la creación de un grupo de trabajo técnico con el fin de organizar una red que comunique e integre las diversas experiencias existentes en los distintos territorios consistentes en Centros de Estudios y Recursos Culturales, Observatorios, Laboratorios Culturales, unidades de estudio y análisis, etcétera. Eduard Miralles codirige y lidera dicho grupo de trabajo.

2006

Arrancan los trabajos del grupo técnico creado por la Comisión de Cultura de la FEMP, bajo la dirección de Eduard para la construcción de un sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales.

Coordina la mesa de trabajo sobre cultura, territorio y proximidad del Plan de Cultura de Barcelona, “Nous accents”.

Participa en Barcelona en la reunión de expertos del proyecto europeo “Active citizens, local cultures, European politics”, impulsado por la Fundación Europea de la Cultura, Interarts y Ecumest, con una ponencia centrada en el fortalecimiento de la sociedad civil en la cultura y la necesidad de potenciar el contacto entre gobierno y sociedad civil.

2008

Participa en Quito en el seminario de Interlocal y CGLU sobre políticas culturales y desarrollo local sostenible.

Participa en Panticosa en “Confluencias: Conferencia internacional sobre diversidad y diálogo intercultural”, una iniciativa de Interarts y el Ministerio de Cultura con apoyo de la Comisión Europea, en el marco del Año Europeo del Diálogo Intercultural.

Es elegido presidente de la Fundación Interarts que fue fundada en 1995 por Eduard Delgado como Observatorio Europeo de Políticas Culturales Urbanas y Regionales. A partir de entonces, y hasta su desaparición en 2018, escribirá un editorial mensual en el boletín electrónico Cyberkaris. Se trata en conjunto de más de un centenar de artículos breves, donde trata cuestiones relativas a las políticas y la gestión cultural, la cooperación internacional y el desarrollo desde múltiples vertientes.

2009

Se publica la *Guía para la evaluación de las políticas culturales locales* de la FEMP y en la que dirigió los trabajos de elaboración. Dicha publicación fue presentada en el Ministerio de Cultura impulsor junto a la FEMP del proyecto.

Participa en Maputo en el Campus Euroafricano de Cooperación Cultural, iniciativa de Interarts y el Observatorio de Políticas Culturales en África (OCPA), con apoyo de AECID.

Forma parte del consejo asesor de la revista internacional de gestión y cultura Contemporánea *G + C revista de gestión y cultura* Granada

2010

Se integra en el patronato del Fondo Roberto Cimetta, organización de apoyo a la movilidad artística en el Mediterráneo.

2011

Participa en Melbourne en la quinta edición de la Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura, organizada por la Federación Internacional de Consejos de las Artes y Agencias Culturales (IFACCA), con una intervención relativa al papel de las políticas culturales locales en la inclusión social.

2013

Elabora el informe previo de las “Jornadas de Teatro y Municipios” organizadas por el Institut del Teatre, que tienen lugar en Terrassa. Posteriormente se encargará de la edición de las actas de las mismas.

2014

Forma parte del equipo de expertos que asesora la elaboración de *Cultura 21 Acciones* (manual operativo de la *Agenda 21* de la cultura) y escribe el artículo “La cultura, de factor de desarrollo a pilar de la sostenibilidad”, muchos de los párrafos de este son utilizados, palabra por palabra, en *Cultura 21 Acciones*.

Interviene en Buenos Aires en el 2º *Seminario Internacional “Ciudades, cultura y futuro”* y en la reunión de la Unidad Temática de Cultura de la red Mercociudades, con una ponencia titulada “Agencia, agendas y redes: coordinadas para una nueva gobernanza de la cultura local”.

Participa en Camargo en las jornadas “*El futuro de los centros culturales en la Europa creativa*”, siendo uno de los coautores del libro del mismo título que se elaborará colectivamente a modo de *booksprint*.

2015

Participa en Bilbao en la primera Cumbre de Cultura de CGLU, que aprueba *Cultura 21 Acciones*.

2016

En la localidad aragonesa de Añón de Moncayo se constituye el grupo de reflexión sobre políticas y gestión culturales locales Avejentados constituido por Eduard Miralles. Es pieza esencial del grupo.

2017

Coordina la edición de las jornadas *Interacció* centradas en la relación entre ciencia y cultura, uno de los principales temas a los que dedicará su atención en esta etapa.

Participa en Zapopán (México) en el *Foro Internacional UNESCO Zapopán*, un encuentro centrado en las políticas lo-

cales de fomento del acceso a la cultura vinculadas al desarrollo sostenible.

2018

Fallece el 28 de agosto en su ciudad natal, Barcelona.

Como formador en gestión y políticas culturales su actividad es extensa e intensa. Podemos destacar que ejerció para las siguientes instituciones: el Instituto Municipal de Animación del Ayuntamiento de Barcelona (IMAE), ABAST, centro de formación del Ayuntamiento de l'Hospitalet de Llobregat o la escuela de diseño ELISAVA de Barcelona. Cabe destacar también la Dirección General de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura, la Diputación de Valencia, la Diputación de Cádiz, el Ayuntamiento de Bilbao, las universidades de las Islas Baleares, Sevilla, Cádiz, Granada, UNIA Pompeu Fabra, Universitat Oberta de Catalunya, Oviedo y Valladolid, el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura de la República de Venezuela, la Asociación Chilena de Municipalidades y la Organización de Estados Americanos, a través de cursos impartidos en Argentina, Colombia, Costa Rica, El Salvador, Honduras y Uruguay. Ha sido miembro del consejo pedagógico de los estudios de tercer ciclo en gestión cultural de la Universidad de Barcelona y jefe de estudios del Diploma de Postgrado en Cooperación Cultural Iberoamericana de la Universidad de Barcelona.

Entre sus publicaciones destacamos:

“Serveis personals i polítiques locals per a la cultura a Catalunya” en *CIEA*, nº 6, 1997.

Introducció a la gestió d'organitzacions culturals. En coordinación con Javier Creus Román, Barcelona, UOC, 2000.

“Aproximaciones a la proximidad: tipología y trayectorias de los equipamientos en Europa y en España”, con Victoria Saboya, incluido en *Las Jornadas sobre Centros Cívicos y Servicios de Proximidad*, Vitoria-Gasteiz, 2000, Vitoria, Xabide, 2000, págs.. 27-46

Las Diputaciones provinciales y la cultura, Barcelona, 2004.

Las Posibilidades del mercado cultural del nordeste: diez reflexiones en voz alta, Barcelona, 2004.

“Estrategias para la diversidad: ocho reflexiones sobre el diseño y la gestión de proyectos interculturales locales y regionales” en *Políticas para la interculturalidad*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Milenio, 2004.

Eurocult 21. Urban cultural profiles exchange project: Spanish National workshop. Final report, Barcelona, 6-7th October 2004, Barcelona, Institut de Cultura, 2004.

“Cultura y educación, ¿una extraña pareja?” en *Acción pedagógica en organizaciones artísticas y culturales*, Dirigido por Roberto Gómez de la Iglesia, Vitoria-Gasteiz, Grupo Xabide, 2007.

Guía para la evaluación de las políticas culturales locales: sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales en el marco de la Agenda 21 de la cultura, Madrid, Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP), DL, 2009.

“Cultura/Edificat” en *El futuro de los centros culturales en la Europa creativa*, Ana Bolado Ceballos, Ana y Roberto Gómez de la Iglesia (dirs.), Camargo, 2015.

Cómo evaluar proyectos de Cultura para el desarrollo: Una aproximación metodológica a la construcción de indicadores, Agencia Española de Cooperación Internacional, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2009.

En la construcción de esta biografía profesional de Eduard Miralles han contribuido con sus recuerdos y cariño las siguientes personas:

María Victoria Alcaraz (Buenos Aires), Jesús Cantero (Sevilla), José Ramón Insa Alba (Zaragoza), Javier Valbuena (Salamanca), Jesús Carrascosa (Cuenca), Mikel Etxebarria (Bilbao), Miguel Zarzuela (Zaragoza), Roberto Gómez de la Iglesia (Vitoria/Gasteiz), Jordi Font Cardona (Barcelona), Xavi Coca (Barcelona), Jordi Pascual (Barcelona), Jordi Baltá Portolés (Barcelona) y Luis Ben (Cádiz).

ENTRE VISTA

Entrevista a Lluís Bonet
Daniel Heredia / 37

entrevista



Entrevista a Lluís Bonet

Daniel Heredia

Es muy peligroso hacer investigación social sin salir del despacho

37

Si veinte años no es nada, treinta años sí lo son. Sobre todo si nos referimos a formación. Seis lustros lleva Lluís Bonet (Barcelona, 1959) como director del Programa de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona, que se inició en 1989. Un logro «brutal» —término que repite con frecuencia a lo largo de esta radiografía silenciosa de la profesión— en nuestro país, cuando van quedando pocas cosas capaces de asombrar o sorprender. Sus alumnos, que se cuentan por millares, han seguido y siguen de cerca a este experto en gestión, política y economía de la cultura. Según él, es un ciudadano curioso, «un científico social», que intenta ser crítico con lo que le rodea porque vive de forma comprometida su paso por este mundo. Está informadísimo de lo que sucede en su ciudad y en cualquier zona de México D.F. o Bogotá porque nada de lo ajeno le resulta indiferente. El conocimiento y la experiencia, por fortuna, no impiden su capacidad de asombro. Por todas estas razones, o simplemente quizás por ser un educador que se patea las calles y los bosques, desprende esa sensación de paz que parece propia de los yoguis. Esta entrevista se realizó por teléfono durante algo más de dos horas en los primeros días de mayo de 2019. Cuando Israel y Hamás se situaron, una vez más, al borde de la guerra en Gaza.

Lleva treinta años coordinando el Máster de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona. ¿Qué evolución ha tenido la gestión cultural en estas tres décadas?

Ha evolucionado en paralelo a la propia sociedad. En los años ochenta, con los primeros ayuntamientos democráticos, se daba una situación de espontaneidad y amateurismo, pues la gente que empezaba con esas responsabilidades llevaba sin una formación específica. Algunos venían del mundo asociativo y de la oposición al régimen, pero realmente faltaba profesionalidad. Por otro lado, existía una fascinación hacia la experiencia procedente de la Europa democrática. Así que nos encontramos con que había una gran necesidad de formación, de conceptualización y contextualización, y de espacios donde compartir y reconocerse con otros compañeros que estaban trabajando en lo mismo que tú. Aquella era también una época de enorme expansión porque los ayuntamientos, y posteriormente las comunidades autónomas, empezaron a desarrollar ambiciosos planes de cultura; y, también, aunque más débil, empezaron a desarrollarse una iniciativa privada y un mundo asociativo que también requería de profesionalización. En los primeros años teníamos muchos alumnos que trabajaban en el sector público

como técnicos de cultura y ahora tenemos una gran mayoría que trabaja o quiere trabajar en el sector privado o para iniciativas comunitarias. Este cambio lo hemos notado con el tiempo, aunque empezaba a verse ya a finales de los noventa.

¿Por qué cree que se ha producido este cambio en el alumnado?

Principalmente porque se amplía el sector cultural. La dictadura de Franco, que fue al principio un régimen claramente totalitario que utilizaba la cultura como una herramienta de propaganda y de creación de su ideal de «hombre nuevo», cambió paulatinamente hacia un régimen autoritario donde la cultura se controlaba con la censura o la obligación de formar parte del sindicato oficial, pero que dejó de invertir en ella. El legado fue un yermo cultural, sin equipamientos, sin actividades, con los antiguos teatros reconvertidos en cines... También debemos tener en cuenta que en un régimen dictatorial las decisiones se tomaban de forma centralizada. Una de las situaciones que cambiaron con la democracia fue la descentralización y la autonomía local. La mayor cercanía a la gente impulsó la acción cultural municipal, la puesta en marcha de equipamientos, proyectos, y débilmente se empezó a ayudar las iniciativas que partían de la sociedad civil. De ahí que al principio nuestros alumnos fuesen mayoritariamente técnicos de cultura. A finales de los noventa y primeros años del nuevo siglo, emergió la idea de apoyar al emprendimiento cultural, una forma de apoyo público más indirecta, sobre todo en núcleos suficientemente densos demográficamente. Por eso, en los últimos años, muchos de nuestros alumnos, tanto nacionales como extranjeros (casi la mitad de ellos son Latinoamericanos, del resto del Europa o de otras partes del mundo) dejan de mirar al sector público —que con la crisis genera pocos empleos— y se centran en iniciativas privadas.

¿Dónde nos encontramos ahora?

Todo ese crecimiento que he explicado antes terminó en una burbuja de inauguraciones de equipamientos —muchos de ellos sin proyecto sólido ni plan de sostenibilidad— que coincidió con la llegada de la crisis económica, que fue brutal. La crisis implicó que los recursos públicos se redujeran prácticamente a la mitad. El año de mayores recursos públicos fue 2010, pues aunque la crisis había empezado antes los diversos procesos electorales alargan el gasto público un año o dos más. Y de repente hubo una caída tremenda de los recursos económicos, acentuado con un incremento de la imposición fiscal y la caída del consumo cultural de las

familias. Esto tuvo un impacto brutal en el sector provocando que la generación mejor preparada de la historia se encontrase de repente con que las iniciativas menos institucionales fueron las primeras en dejar de recibir apoyos. Se mantuvo bajo mínimos lo anclado institucionalmente porque el coste político de cerrarlas era alto. Así que aquello que era lo más interesante y también lo más frágil, se le dejó de apoyar absolutamente.

¿Y hacia dónde vamos?

Mucha gente ha tenido que buscarse la vida fuera de lo público, cambiar de sector o sacar adelante sus proyectos con imaginación y levantando todo tipo de recursos. Por otro lado, la creatividad se ha convertido en una herramienta imprescindible para sacar adelante proyectos culturales con impacto social, como se hace en América Latina desde hace mucho tiempo. Esto nos llevará a gestionar proyectos menos pesados, más flexibles, estructurados y centrados en la consecución de los objetivos. Ya no habrá tantos grandes proyectos sino pequeños proyectos comprometidos con la sociedad. Se mira más hacia los programas de la Unión Europea y sus recursos económicos, incorporándose no solo formas más transparentes y competitivas de selección, sino también objetivos más ambiciosos (cooperación, interculturalidad, sostenibilidad, innovación...). Pero participar en proyectos internacionales requiere una inversión a largo plazo, que no es fácil canalizar cuando hay precariedad o rigidez. Ahora bien, no se entiende como en lugar de apoyar, antes gubernamentales compiten de forma casi desleal con iniciativas independientes a los programas de la Unión Europea. Una de las ventajas de participar en proyectos europeos es la potenciación de la colaboración en red y el fomento de una cultura meritocrática, en particular frente a los mecanismos tradicionales más clientelares basados en «hacer pasillo» en las administraciones públicas para sacar adelante tu proyecto. En el ámbito europeo, los proyectos son analizados por evaluadores externos, lo que requiere una mayor profesionalización y una mayor consistencia en la elaboración de los proyectos.

Los retos de la formación, por tanto, irán encaminados hacia conseguir profesionales...

Con una formación mucho más exigente, encaminada a preparar los jóvenes profesionales para ser mucho más rigurosos y dominar todos estos factores. Cuando empezamos a finales de los años ochenta, de la mano de Eduard Delgado y el Centro de Estudios y Recursos Culturales (CERC)

de la Diputación de Barcelona, la formación era mucho menos tecnicada, pero estaba ya centrada en la metodología de proyecto y bebía de la comparación internacional.

Los programas de los partidos políticos en la última campaña electoral de las Elecciones Generales del 28 abril de 2019 apenas si han prestado atención a las cuestiones culturales. ¿No interesa la cultura en España? ¿No genera votos? ¿Cuál es su juicio acerca del estado de la Cultura en España?

Con la crisis económica nos hemos dado cuenta de que la cultura no es una prioridad. Probablemente, porque el sector cultural ha sido excesivamente endogámico y las políticas culturales han estado muy orientadas a la oferta, que es de donde venía la presión de profesionales, instituciones y empresas. Mientras que la gente demandaba sanidad, educación o servicios sociales, nadie reclamaba de manera explícita cultura, quizás porque nosotros mismos hemos segregado el debate cultural. Aunque por otro lado la gente consume más cultura que nunca, sobre todo por la cantidad de aparatos digitales que llevamos encima. Hay una enorme creatividad y un extraordinario consumo cultural, pero se da una especie de divorcio entre una concepción excesivamente anticuada de lo que se entiende por cultura y una concepción más antropológica que es la que vive la gente. La sociedad relaciona cultura con algo serio cuando cultura es nuestra forma de expresión y relación con los demás. Por eso, en la medida que te acercas a las expresiones de la gente y vinculas sus necesidades, te conviertes en alguien relevante. Si tú solo proteges aquello que tiene un valor intrínseco o de herencia cultural, alejas a la gente porque lo ven con una cierta distancia. Es evidente que cuando uno vota, no vota por si le construirán una biblioteca cerca de casa o si mejorarán el equipamiento del museo, pero sí pueden votar por un proyecto cultural de ciudad, en el sentido amplio del término, más allá de las ideologías.

¿Nota alguna diferencia en Cataluña respecto a la gestión cultural que se realiza en el resto del Estado?

Históricamente en Cataluña ha habido una sociedad civil mucho más dinámica, debido quizás a que la industrialización generó unos movimientos políticos y sociales distintos a los de la España agraria. Este dinamismo de la sociedad civil quedó reprimido durante el franquismo. Pero mientras las instituciones del Movimiento tuvieron una importancia grande en buena parte de España, en Cataluña subsistió es-

condido bajo el paraguas de la Iglesia, pues la mayor parte de la población se sintió, por razones identitarias, no solo sociales, perdedora de la guerra civil. E incluyó incluso una parte de la burguesía económicamente beneficiada por el Régimen, no solamente a las clases trabajadoras. Es algo distinto de lo que ocurrió en una gran parte de España. Por otro lado, hay también esa mirada hacia lo que pasa en Europa occidental, más fuerte sin duda que en el resto de España, tanto por ser una sociedad más urbana como, quizás, por la cercanía a la frontera. Parece mentira que aún hoy la proporción de catalanes que uno encuentra participando en foros culturales en Europa sea muy superior, proporcionalmente, a lo que implicaría el peso demográfico. A veces casi la mitad.

¿Tanto?

Barcelona se ha convertido en una ciudad cosmopolita que atrae a jóvenes profesionales (también de la cultura) de muchos lugares del mundo. Madrid arrastra especialmente a gente de América Latina. Barcelona, al no ser la capital y tener un problema de encaje con el Estado que le ha tocado, cosa que le obliga a no contar tanto con el apoyo público, debe apoyarse más en sus propias fuerzas y atractivo; en una sociedad civil y en un idioma y cultura que se saben minoritarios a escala mundial. Los catalanes somos parte de una cultura que vive de dialogar con la diversidad cultural del mundo. Esto crea una diferencia importante en nuestras relaciones. Se nota por ejemplo en nuestra relación algo menos prepotente (aunque por mi gusto aún demasiado eurocéntrica) con América Latina, que la que uno encuentra en otras partes de España.

Los modelos de financiación de la cultura siguen sin estar claros. La ley de mecenazgo, de hecho, sigue siendo una promesa incumplida por parte de los partidos políticos. ¿Sería suficiente con esta ley de mecenazgo para solucionar el problema?

Una ley de mecenazgo no es suficiente pero puede ayudar; en particular si va acompañada de acciones complementarias pues el verdadero incentivo no es el fiscal sino el compartir retos, emociones y solidaridad. En los últimos años ha habido una serie de mejoras fiscales que, por algunos datos provisionales, parece que dan cierto resultado. De todas formas, hace falta una mirada mucho más ambiciosa, holística y analítica, que dé respuesta a una realidad heterogénea y compleja. Es decir, superadora de una mirada dual centrada solo en las formas clásicas de apoyo público y las formas de financiación empresarial de la cultura. Es muy im-

portante analizar cómo se incentiva lo comunitario, cómo lo privado mercantil y cómo la filantropía, para ir creando una mayor corresponsabilidad social. Los estudios comparados a nivel internacional que estamos realizando muestran enormes potencialidades cuando se combina apoyo público con financiación participativa. El mayor problema es la rigidez y escasa innovación de los poderes públicos, muy anclados en aquello que se ha financiado tradicionalmente, e incapaces de utilizar los recursos disponibles para dar respuesta a los retos contemporáneos.

Nos movemos a golpe de eslóganes.

Efectivamente, nos quedamos en el titular de la noticia y yo quisiera leer el desarrollo de la noticia porque encuentro a faltar una mayor tecnificación en las propuestas. Las cosas no se arreglan con una ley de mecenazgo, sino con un sistema de cofinanciación que tenga en cuenta la diversidad de realidades o de potencialidades a incentivar.

Un tema preocupante es la deriva de la cultura hacia el espectáculo, la festivalización de la cultura como le he oído llamarla.

Los conceptos «festival» y «evento» tienen en nuestras sociedades contemporáneas un gran valor social y, al mismo tiempo, un mayor impacto mediático, lo que explica el interés de los financiadores, patrocinadores y entidades públicas. Los proyectos estables no tienen el mismo valor para las nuevas generaciones que aquellos eventos estrella que transmiten comunidad y, por lo tanto, emoción compartida y excepcionalidad. Y los festivales justamente son eso, una experiencia única en un momento determinado. La reflexión es si construimos y mantenemos un sistema cultural con elementos esporádicos.

¿Y es así?

Depende. Porque en un lugar rural, la festivalización puede ser la única manera de poder ver una vez al año cosas excepcionales. En cambio, me planteo si es necesario en una gran ciudad. Ahora, en Barcelona, hay 150 festivales anuales. ¿Necesita Barcelona 150 festivales? La respuesta no es si los necesita, sino si se han creado artificialmente o son el resultado de dinámicas endógenas. Solo dos de estos festivales son públicos, todos los demás son de iniciativa privada, la mayoría iniciativa de pequeños colectivos entusiastas, que se lían la manta a la cabeza para hacerlo realidad. El nivel de apoyo público es relativamente limitado. Estos festivales pueden hacer mella en una ciudad que ofrece continuidad de su

oferta cultural y que no depende de los festivales. El problema se da cuando lo único que se conoce de una ciudad son un par de festivales en manos de grandes empresas cada vez más multinacionales. O peor aún, festivales réplica que los municipios organizan en verano para tener éxitos asegurados, pero que no aportan valor (más allá de la facturación) al sistema cultural. Deberíamos reflexionar sobre si un festival puede ser el germen para dinamizar la vida cultural de una comunidad o si solo son instrumentos para vender cervezas.

Cada vez más se encuentra uno en el sector cultural con aficionados, con el consiguiente daño que provocan en la sociedad. ¿Qué se puede hacer para luchar contra los amateur o los malos profesionales?

Diferenciándote y siendo un gran profesional. Siendo decir que el amateurismo crecerá, y que esto será bueno para la sociedad. Probablemente, de aquí a diez años, habrá menos trabajo y más tiempo para desarrollar la creatividad de las personas, lo que no es una mala noticia. La mayor parte de esta producción tendrá muy escasa audiencia, pero no importa, pues no es este el aporte social buscado. Por lo que respeta a los profesionales, en la medida en que uno es uno es bueno, es decir, capaz de resolver retos de forma profesional y técnicamente correcta, de ver los problemas antes que los demás, adelantarse y encontrar soluciones un menor coste, con el consiguiente beneficio colectivo, no tendrá problemas y conseguirá trabajo. La cuestión será conocer la exigencia de calidad de la propia sociedad y, por ende, de tus clientes. Muy mal vamos si los clientes se contentan con un producto de mala calidad porque la sociedad no es capaz de distinguir entre una calidad profesional y otra amateur. Porque me temo que perdemos todos, si como sociedad no tenemos altos niveles altos de exigencia. La diferencia reside en entender qué es calidad y profesionalidad y, por otro lado, saber cuál es el valor de la participación ciudadana.

Ahora cualquiera monta una editorial y se cree editor.

Así es, y la revolución tecnológica está aún en proceso porque la inteligencia artificial lo va a multiplicar por diez. Y nos tenemos que preparar para el nuevo cambio de paradigma. Entiendo que no es fácil porque el propio valor del concepto trabajo no tendrá nada que ver con el que hemos tenido tradicionalmente. Estamos en una situación de enorme complejidad y me temo que no habrá soluciones fáciles.

Y tendremos que saber trabajar la identidad, las raíces y, al mismo tiempo, las diversidades culturales, de género y de opciones de todo tipo. Me parece que los gestores culturales vamos a jugar un papel fundamental en la sociedad contemporánea.

Parece que en los últimos años se están produciendo más cambios que en todo el último siglo. ¿Qué puede aportar esta situación de vértigo, cambio e inmediatez a la gestión cultural?

Lo primero que genera es perplejidad en la población. Me preocupa cómo se van a gestionar las brechas entre pobres y ricos, entre los que trabajan y los que no, entre continentes jóvenes y envejecidos. Las tensiones sociales fruto del proceso de adaptación están generando ya movimientos populistas que instrumentalizarán el descontento o la dificultad para leer la complejidad. Lo que tenemos que hacer es preparar a la gente para que aprendan a adaptarse. Nada de aprender conocimientos fijos, sino enseñar a ser creativos, a hacerse preguntas adaptadas a cada contexto. Esto es lo que nuestro sistema educativo tendría que tener claro.

¿Y lo tiene?

En general, poco. Existen movimientos de renovación pedagógica centrados en la resolución de proyectos en equipo, que dan valor al pensamiento crítico, a la cooperación y al desarrollo de habilidades. Pero existen grandes resistencias, tanto por parte de docentes anclados en modelos clásicos de

transmisión y evaluación de la adquisición de conocimientos prefijados, como por parte de ciertas familias y de fuerzas políticas reaccionarias. El estudiante debe asumir que él es el protagonista de su proceso educativo. Los docentes debemos saber incitar y acompañar dicho proceso, proponiendo retos y suscitando procesos de reflexión crítica centrados en los criterios para resolver problemas en contextos cambiantes. En la universidad falta vocación y experimentación pedagógica (se incentiva principalmente la investigación) y al mismo tiempo una mayor cercanía a la realidad del mundo profesional y sus necesidades.

¿Qué papel puede desempeñar el gestor cultural en los próximos años?

Desde mi punto de vista, un papel crucial, porque es un trabajo de mediación social e interpersonal. Mientras que la inteligencia artificial llevará a la obsolescencia a una cantidad enorme de profesiones existentes, las profesiones centradas en la mediación social tendrán un gran recorrido, justamente en la medida en que ayudan a la gente a mirar a la realidad, al arte y a las emociones. Y tendremos que saber trabajar la identidad, las raíces y, al mismo tiempo, las diversidades culturales, de género y de opciones de todo tipo. Me parece que los gestores culturales vamos a jugar un papel fundamental en la sociedad contemporánea.

Ha comentado en otras entrevistas que hay una gran cantidad de gente preocupada por el aspecto social, la dimensión social y el impacto social de la cultura, como ya sucede en América Latina desde hace mucho tiempo.

En América Latina, por ejemplo, la dimensión social ha estado siempre muy presente porque la desigualdad social es mucho mayor que en Europa. Allí los actores culturales, que son en general gente sensible, han tenido claro que la cultura no se puede desvincular de lo social. En Europa esto no lo hemos tenido tan claro quizás porque la cultura proviene de una élite que pudo gozar de una educación y un acceso a una cultura exigente y de calidad, una situación que ha apartado al mundo de la cultura de la realidad social. También es verdad que las políticas culturales del estado del bienestar habían fomentado la democratización cultural y el acceso general a la cultura. La gente joven y la gente más cercana a los problemas sociales son más sensibles a lo social y a lo ecológico (este último, un tema hacia el que el mundo de la cultura no había sido muy sensible más allá de algunas excepciones). Porque en

el fondo, el mundo de la cultura no deja de ser un reflejo de los valores sociales. Si hay una serie de artistas y de gestores culturales que han desarrollado una sensibilidad especial que les permite conectar con la sociedad, es cierto que hay otro tipo de artistas y de gestores que viven más encerrados en su propio proceso creativo y en sus propias neuras. Y la crisis ha estimulado o ha sacado a la luz a esos gestores culturales con un mayor compromiso social.

Reconoce que se siente un europeo distinto gracias a América Latina, que este continente ha sido su escuela de aprendizaje. ¿Puede desarrollar algo más esta idea?

He tenido la suerte de trabajar, de tener enormes amigos y estudiantes, de viajar por América Latina, y la suma de todos estos factores han hecho que a nivel personal y a nivel académico mi experiencia se haya visto muy enriquecida. Si me comparo con muchos de mis colegas, profesionales o académicos, de países desarrollados, veo que su mirada es más eurocéntrica. Latinoamérica es híbrida por definición: cultura occidental mezclada con las culturas indígenas a las que sumamos las culturas de las enormes migraciones africanas y asiáticas. Para un científico social como yo, es una escuela de formación brutal y ha sido una suerte poder pasar tanto tiempo allí. Proveniente de una clase media europea, la experiencia latinoamericana junto a formar parte de una minoría en términos de opción sexual, me ayudó a no ser arrogante y a intentar empatizar con los demás. Esto ha sido fantástico a nivel personal y profesional. Una suerte.

¿Qué cambios ha apreciado en América Latina respecto a la forma de hacer gestión cultural en los últimos años?

América Latina está siempre en cambio, quizás entre otras razones porque es un continente tremendamente heterogéneo. Hay algunos países que siempre están en crisis profundísimas, pensemos en estos momentos en Venezuela o Argentina, u otros países en los que nadie se fijaba y que están viviendo grandes cambios, como es el caso de Ecuador. Estos cambios convierten al continente en mucho más protagonista de su propia historia. Vive, al mismo tiempo, una cantidad enorme de contradicciones. No se puede entender lo que ha pasado políticamente en Brasil sin entender el papel de las iglesias evangélicas en todo el continente. Esta es una realidad que desconocemos en Europa, pues somos un continente mucho menos religioso. También la desigualdad social, la enorme corrupción (sistémica y que penetra social-

mente) y los grandes problemas de violencia. Todo junto genera una enorme creatividad y un compromiso por parte de los profesionales de la cultura que ya me gustaría que existiese también en Europa.

Coordina un gran proyecto de investigación financiado por el programa Horizonte 2020 de la Unión Europea en el que analiza las relaciones sociales, culturales y científicas entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe. ¿Qué conclusiones ha sacado hasta el momento?

En primer lugar, Europa mira poco hacia América Latina, y América Latina, que históricamente había mirado muchísimo a Europa, mira ahora también hacia otras partes del planeta. Por otro lado, las asimetrías en esa relación. Es decir, por parte europea, por un lado encontramos países que mantienen y comparten un vínculo fuerte con América Latina por motivos históricos, lingüísticos y culturales (España, Portugal o Italia), países con una potencia muy fuerte que incorporan a América Latina en su campo de acción, aunque no sea tan prioritario (Francia, Reino Unido, Alemania y algún otro país noroccidental), y aquellos países del centro y este de Europa que desconocen aquella realidad. Por parte latinoamericana, lo que vemos es una mirada más abierta hacia el conjunto del mundo, aunque con gran influencia europea y norteamericana. España y América Latina compartimos unos valores muy similares, y eso se ve muy bien en los proyectos entre ciudades.

Hemos dialogado bastante sobre la gestión cultural en Europa o América Latina, pero nada sobre lo que se hace en Asia, con todo el dinero que hay allí, Oceanía o África. ¿Qué nos puede contar de estos lugares?

He tenido el privilegio de poder visitar profesionalmente muchos países de esos continentes que citas. Es una suerte que te inviten a dar conferencias o cursos en tantos países. Esto me ha permitido tener una suerte de Observatorio interesantísimo. Obviamente, las realidades son muy distintas en cada país, pero se producen una serie de elementos comunes, como es comprobar lo difícil que resulta cambiar una sociedad simplemente porque se produzca un cambio político. Siempre hay desigualdades que se mantienen y requieren de un enorme esfuerzo por parte de los operadores culturales por construir un país más cohesionado, donde todos tengan el derecho a expresarse y a gozar de las decisiones de los demás.



¿Nos pone algunos ejemplos?

Bueno, en Sudáfrica, al ver las dificultades de interrelación entre la cultura expresada en inglés o en afrikáner en relación a la cultura expresada en los distintos idiomas autóctonos del país. Esto es en parte resultado del colonialismo europeo, del *apartheid* y de las enormes dificultades de construcción cultural de África. Otro país interesantísimo es China, porque está creciendo a una enorme velocidad y es un país difícil de entender desde el punto de vista occidental, donde el papel del Partido Comunista chino es fundamental en esa economía exageradamente capitalista. El número de equipamientos culturales, festivales y espacios para usos culturales se está multiplicando gracias a la cooperación público-privada pero bajo la tutela del partido. Un partido que coapta sus miembros entre millones de candidatos, en un país donde para lograr objetivos ambiciosos uno debe ser miembro del partido. Por otro lado, en China se están produciendo unos procesos brutales de homogeneización, tal como se puede

ver con la imposición del mandarín, que está apartando a los demás idiomas y dialectos chinos. Otro caso curioso es Australia, un país con una fortísima relación con el Reino Unido, pero que está aprovechando su situación geopolítica y su contacto con Asia de una manera enorme. En Australia hay una presencia muy grande de capital chino. Su trabajo en materia cultural es muy interesante para nosotros porque están experimentando mucho con el multiculturalismo. El pueblo australiano tiene además mucha curiosidad.

Ha dado conferencias o participado en seminarios en unos cincuenta países de los cinco continentes. Esto le ha permitido viajar sin ser turista, de la mano de conocedores de la realidad social y cultural de muchos lugares distintos. ¿Cuál ha sido su último gran viaje?

El viaje a China de 2018 fue increíble para mí porque estuve durante diez días en la Escuela de Doctorado

de Estudios Culturales, donde estudiaban los mejores doctorandos de las mejores universidades chinas en el ámbito de los estudios culturales. Todos eran chinos salvo dos occidentales que estábamos invitados allí. Hablar con ellos, escucharles, oír sus preocupaciones o dialogar en conversaciones privadas donde se destapan realmente, me han permitido entender cosas de las dinámicas sociales y culturales chinas que ni haciendo un Máster hubiese tenido la posibilidad de obtener. Siempre a través del filtro que significa hablar en inglés, lo cual es un filtro molesto. O mediante un traductor porque yo no hablo chino. Para mí ha sido una experiencia excepcional. Yo viajo mucho a América Latina y quizás ya no me sorprenda tanto lo que veo, pero aún recuerdo con mucho agrado los primeros viajes allí hace treinta años y la amistad que he entablado con personalidades de primer calibre. En el último viaje a Guadalajara (México), aproveché el tránsito por el DF para pasar el día con Néstor García Canclini y Ana Ochoa. Cuando fui a Bogotá, me pasé una tarde entera hablando con Jesús Martín-Barbero o visitando instituciones con Fernando Vicario. Además, tengo muchísimos exalumnos en cargos de responsabilidad, como la recién nombrada ministra de Cultura de El Salvador, lo que me permite comentar la realidad con protagonistas de la vida cultural.

Eso es un privilegio.

Es un privilegio porque además de amigos son referentes. Esta es la diferencia entre viajar de turista y viajar de la mano de grandes profesionales que te aportan una mirada del país mucho más diversa, donde uno puede captar las contradicciones pero también las enormes potencialidades de esas culturas.

Le nombro el Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural, el Observatorio Cultural del proyecto Atalaya o la revista *Periférica*. ¿Cuál es su opinión sobre la labor realizada hasta el momento por la Universidad de Cádiz en lo referente a gestión cultural?

Fantástica, no puedo tener otra opinión. La Universidad de Cádiz es un ejemplo de trabajo serio y continuado, de inversión a largo plazo, que para todos nosotros es un faro. Tengo mucha amistad con los gestores culturales de allí y eso nos permite reencontrarnos con frecuencia. No puedo más que felicitarles y colaborar con ellos, porque *Periférica* es una revista de referencia que la Universidad de Cádiz ha sido capaz de mantener durante un periodo de

tiempo enormemente largo teniendo en cuenta las precariedades en las que hemos vivido todos. La sociedad tiene que estar muy orgullosa, pero sobre todo la gaditana por tener tan cerca ese proyecto que no hubiese sido posible sin el esfuerzo y el compromiso de unos profesionales que tienen nombre y apellidos.

Usted se define como un curioso, algo «clave en mi dimensión como investigador». ¿La curiosidad es algo primordial para ser un buen profesional?

Soy una persona curiosa que además le gusta generar empatía con los demás. Yo viajo a cualquier país y no paro de preguntar, de hablar, de acercarme a la gente. Me acerco a taxistas, a responsables de seguridad de museos o a directores de equipamientos culturales. Hace poco tiempo estuve en Kiev (Ucrania) visitando muchos equipamientos patrimoniales (monasterios, museos) y aún recuerdo cómo mi colega ucraniano se quedaba pasmado de la cantidad de preguntas que le hacía a todo el mundo. Esta enorme curiosidad por aprender y por ponerte al lado de tu interlocutor es muy útil. Algo que también me parece muy interesante es caminar. Para investigar, primero has de patear aquello que quieres estudiar. Y patear yo lo entiendo como observar, mirar, conocer... Es muy peligro hacer investigación social sin salir del despacho.

¿Con qué odia perder el tiempo?

Con la burocracia. Soy funcionario, trabajo en una universidad pública y pierdo muchísimo tiempo con el papeleo. Estamos enfermos de burocracia. Y esto es una de las cosas que más rabia me da de la corrupción, porque quienes estamos pagando el coste de los que se aprovechan y roban a los demás, somos el resto del mundo mediante las trabas que nos ponen. Pensamos que generando regulaciones que intenten evitar futuras corrupciones, está todo solucionado, cuando sabemos que el corrupto de verdad sabrá encontrar otro camino. Hay una enorme hipocresía social. También creo que hay compañeros míos que son felices poniendo esas nuevas normas que en general no sirven para nada. Es necesaria una profunda y verdadera cultura de la transparencia.

¿Quién es Lluís Bonet?

(Carcajada) (Largo silencio) ¡Guau, qué difícil! Creo que soy un ciudadano que intenta ser crítico con lo que le rodea, que intenta vivir de forma activa y de forma compro-

metida en su paso por este mundo. Soy también una persona sensible que necesita tanto del contacto con la naturaleza como con las expresiones artísticas y el análisis del patrimonio y la historia, una materia que me encanta. Me encanta andar y reconocer el nombre de las plantas, de los árboles, de las estrellas del firmamento, así como me gusta reconocer la humanidad y sus manifestaciones artísticas. Sé que tengo una mirada más amplia que la que tienen muchos de mis

conciudadanos, pero no me gustaría ser considerado un intelectual que se siente por encima de los demás, como ocurría con este concepto en el siglo XX. Gracias a mi profesión, soy un educador —una palabra mucho más potente que la palabra enseñante—, pues es el que apoya y acompaña los procesos de formación de los demás.

CRÓNICA

Artistas en espera

Isabel Cebrián Zarranz, periodista
y gestora cultural / 49

Crónica del X Seminario del Observatorio Cultural
del Proyecto Atalaya "Creación y creadores".

Sevilla, 23 y 23 de noviembre de 2018

Isabel Sánchez Moreno,
gestora cultural (relatora) / 55

crónica



Artistas en espera

Isabel Cebrián Zarranz,
periodista y gestora cultural

49

El llamado Estatuto del artista, aprobado por el Congreso de los Diputados en 2018 tras un proceso de participación transversal y con un amplio consenso político, es un conjunto de setenta y seis medidas recomendadas para proteger los derechos laborales de los artistas profesionales. Una hoja de ruta en la que ya se han dado pasos vía decreto durante el primer gobierno de Pedro Sánchez. Pero la legislación fallida y el impase electoral han dejado a los trabajadores de la cultura a la espera de la aplicación de unas reformas laborales y fiscales que llevan décadas siendo urgentes.

Por unanimidad: 347 votos, los de todas las formaciones representadas en el Congreso de los Diputados, aprobaron el 6 de septiembre de 2018 el llamado Estatuto del artista. Un informe que recogía el trabajo llevado a cabo durante meses por una subcomisión parlamentaria puesta en marcha a instancias de Unidos Podemos-En Comú Podem-En Marea y que es el primer ladrillo para construir un marco legal, fiscal y laboral para proteger a todos los trabajadores de la

cultura y sus necesidades específicas. Un consenso extraño en los tiempos que vivimos.

«Fue muy hermoso vivir el poder contarle a los legisladores cuál es el día a día de la profesión de cómico. Todo el mundo participó en esa comisión con mucha seriedad y pasión», explica la actriz Berta Ojea. Representante de la Unión de Actores y Actrices, para Ojea y su profesión era importante

que se reconociera las particularidades del trabajo de interpretación, es decir, que es un trabajo siempre intermitente, no temporal y que en determinadas situaciones, como la del desempleo, las condiciones no son las mismas que las de otros tipos de trabajo.

Probablemente la misma valoración se puede trasladar al resto de ámbitos de la creación artística, de la escritura a la interpretación musical. Y es por eso por lo que el «feliz acontecimiento» se celebró con júbilo por parte de las organizaciones profesionales que intervinieron en las comparencias ante esta subcomisión. En total, 31 representantes de facetas de la práctica del arte y la cultura tan dispares como guionistas, actores, escritores, técnicos cinematográficos y

audiovisuales, ilustradores, artistas audiovisuales, bailarines, músicos, artistas del circo o creadores de videojuegos que representaron en la subcomisión a organizaciones profesionales, asociaciones y sindicatos que ejemplifican la interdisciplinariedad de este proceso.

Lo destaca así Sonia Murcia, directora de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, leyendo directamente del texto del Estatuto:

debe resaltarse que los comparecientes fueron convocados de manera consensuada por todos los partidos, evitando que ningún ponente participara de las sesiones llevando una determinada etiqueta política. Para la Subcomisión ha sido esencial apartar las comparencias del debate partidista. Por otro lado, trabajar desde el consenso ha permitido algo tan importante como racionalizar las aportaciones y asegurar una participación de todos los sectores, que fueron seleccionados siguiendo criterios técnicos y de representación.

Para Marta C. Dehesa, abogada, experta en propiedad intelectual y creatividad gráfica, y compareciente en la subcomisión del Estatuto del artista por la Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid (APIM),

fue un acierto no tratar de hacer una ley integral, que tendría mucha complejidad, sino una lista de recomendaciones, medidas y propuestas con 76 puntos que recogen de manera transversal muchos temas que preocupaban a los trabajadores de la cultura, lo que permite que si algunos son problemáticos, se pueden llevar a cabo otros

De ahí los aplausos, felicitaciones y aciertos: por primera vez en la historia, las fuerzas políticas se comprometían con unanimidad a introducir reformas legislativas y a tomar medidas ejecutivas —por ejemplo, campañas dirigidas a los funcionarios de Hacienda y la Seguridad Social para visibilizar el funcionamiento del sector y sus especificidades laborales— que no buscaban subvencionar, sino proteger y favorecer a los creadores teniendo en cuenta algunas particularidades de su trabajo, como la eventualidad, los plazos de la creación, etcétera.

El optimismo del sector que se vio alentado por la velocidad con las que se pusieron en aplicación las primeras medidas. En plena carrera a las elecciones del 28-A, el go-

bierno de Pedro Sánchez (PSOE), compuesto tras la moción de censura a Mariano Rajoy (PP) dejaba aprobadas por decreto —y casi in extremis al final de la legislatura— algunas de las medidas más urgentes y para las que había mayor presión social, especialmente aquellas que sobre todo afectaban a los artistas del ámbito público y a los creadores cuyo trabajo está sujeto a derechos de autor.

En el Real Decreto 26/2018 se promulgaban una amalgama de medidas relacionadas con la creación artística y cinematográfica. La decisión con un efecto más directo era la rebaja del IVA en los servicios prestados por artistas, intérpretes, directores y técnicos que ya ha tenido un impacto en aquellos trabajadores que desarrollan su actividad artística para espectáculos públicos. El mismo decreto también recogía una medida relativa a que los artistas en espectáculos públicos puedan cotizar en periodos de inactividad, recogida en ese mismo decreto. A través del Real Decreto 302/2019 se soluciona el problema que hasta ahora obligaba a los artistas mayores a elegir entre la jubilación y el cobro de los derechos de autor, haciendo posible compatibilizar la pensión de jubilación con la práctica de la actividad artística, algo que ya tiene efecto directo en la situación de muchos de nuestros autores y artistas mayores, tanto escritores como actores, músicos... En la trasposición de la normativa europea sobre Propiedad Intelectual (Ley 2/2019) se incluye la posibilidad de que las asociaciones profesionales publiquen listas de tarifas orientativas, una reclamación de sectores creativos como el del diseño y la ilustración.

Del allegro al compás de espera

Y hasta aquí se puede leer. Un par de días después de que se aprobara la última de estas medidas, España volvía a las urnas y el resultado fragmentario del nuevo parlamento derivaba en una legislatura fallida de 126 días con un gobierno en funciones que no ha avanzado ni un solo paso más en la aplicación de este estatuto. Es mucho lo que queda por hacer, y ni siquiera estas medidas ya aprobadas están teniendo un gran impacto. El optimismo en el sector se ha sustituido, si no por escepticismo, al menos sí por prudencia.

Faltan medidas por aplicar, y las aplicadas no tienen el efecto inmediato que se desearía. Por ejemplo, la aprobación de la compatibilidad de pensiones y trabajo artístico no tiene efecto retroactivo, y deja en tierra de nadie a aquellos creadores que ya han recibido sanciones y multas por simultanear el cobro de pensiones y derechos de autor. Y este paquete de medidas, como recuerda Sonia Murcia, «soluciona



el problema para los creadores pero no para los ejecutantes, es decir, no todos los derechos de propiedad intelectual tienen el mismo tratamiento».

También parece insuficiente para paliar la precariedad del sector la medida que abre la puerta a cotizar en tiempos de inactividad. «Al tener unos ingresos muy bajos ya les cuesta cotizar cuando actúan, mucho más cuando no tengan ningún tipo de ingresos», recuerda Eva Moraga, abogada de la asociación Por&Para que actúa como asesora para varias asociaciones profesionales de artistas intérpretes, como la Federación Estatal de Compañías y Empresas de Danza.

Las personas consultadas destacan que estas medidas, especialmente aquellas relacionadas con fiscalidad y tributación, afectan a los artistas de espectáculos públicos, pero no a otros que trabajan para otros sectores creativos. Y benefician a quienes trabajan por cuenta ajena, pero no se dice nada sobre los trabajadores que se acogen al RETA, es decir, a los autónomos.

Por suerte, el texto del Estatuto del artista deja el camino pavimentando y hay más de setenta medidas planteadas en el acuerdo y listas para ser puestas en marcha al inicio de una nueva legislatura. Algunas son exigentes y suponen modificar un buen número de leyes, pero otras son de muy fácil aplicación. Por ejemplo, en cuestión de IRPF, el estatuto propone varias posibilidades factibles: aplicar una media de varios años a las cotizaciones y hacer declaraciones de la renta cada tres o cuatro años: un tipo progresivo o una reducción en la base de tributación para tratar de paliar los efectos de las rentas irregulares. Por ejemplo, en el caso de los artistas que trabajan sin remuneración durante uno o dos años en un proyecto como una exposición o un libro y en un solo año reciben todos los ingresos producidos por esa actividad. También se recomienda poder deducir gastos asociados al trabajo, como la formación, los desplazamientos o gastos en hostelería. Y diferenciar los impuestos que se aplican a los ingresos en concepto de anticipo.

Todas estas medidas podrían aplicarse sobre el IRPF, pero el estatuto contempla también la creación de un Régimen Especial de Trabajadores Autónomos para los artistas. Las reformas realizadas no afectan a los trabajadores por cuenta propia y lo que se pide en el Estatuto es garantizar a este gran colectivo —más del 31% de los trabajadores de la cultura son autónomos— a las prestaciones, ya existentes, por cese de actividad, maternidad, paternidad, lactancia, riesgo de embarazo, enfermedad, accidente de trabajo y compatibilidad de los derechos de autor con la jubilación.

Además, el estatuto ya avanza la posibilidad de hacer las cuotas a la Seguridad Social proporcionales a los ingresos generados y recomienda que la contribución a la misma por el régimen de autónomos sea proporcional a los ingresos generados, además de la gratuidad de cuota gratuita para ingresos por debajo del SMI, rebajar los límites en los que se hace obligatorio cotizar como autónomos a aquellos artistas y artesanos que compatibilicen su actividad con otras por cuenta ajena. En definitiva, un sistema mucho más flexible que evitaría precariedad y fraudes.

Otro tema fundamental es el de la representación colectiva. Explica Marta C. Dehesa:

Especialmente los autónomos creativos, como los ilustradores, somos trabajadores que trabajamos solos en casa de manera individual y necesitamos la fuerza colectiva y la legitimación de las asociaciones profesionales para poder llevar a cabo acciones legales colectivas que nos defiendan de contratos abusivos o cláusulas legales

Simplemente habría que modificar el artículo 11 de la Ley de Enjuiciamiento Civil para dotar a las asociaciones profesionales de legitimación procesal para actuar en nombre de sus asociados frente a abusos y fraudes colectivos en el sector, a semejanza de las asociaciones de consumidores.

Y, sobre todo, las profesionales de la cultura reclaman reconocimiento. En la actualidad, el catálogo de actividades del Impuesto de Actividades Económicas no se adecúa a la realidad de las profesiones artísticas. Un reconocimiento legal de estas profesiones ante Hacienda sería un primer paso para reconocer también sus especificidades individuales y colectivas, pues también se recomienda crear una Sección de Actividades Empresariales para colectivos compuestos por autores.

Lo que queda por hacer

Setenta y seis medidas de consenso pueden parecer muchas y, sin embargo, algunas medidas que fueron reclamadas por los diferentes colectivos en sus comparencias no quedaron reflejadas en esta hoja de ruta. Como ejemplo, la promulgación de una Ley Orgánica de Enseñanzas Artísticas Superiores. Recuerda Sonia Murcia: «El estatuto no recoge nada sobre esta demanda necesaria que mantiene una discriminación histórica en el reconocimiento social de

la formación de la Educación Superior. Ni tampoco en el ámbito de las educación primaria y secundaria» o en materia de igualdad, con medidas que fomenten una mayor diversidad y representación de las mujeres tanto en los diferentes puestos de trabajo del sector cultural, en las representaciones que fomentan las creaciones culturales como películas o series de televisión, como en su presencia en puestos decisivos en las instituciones que rigen la cultura en este país, como reclama Berta Ojea, cuya intervención en la Subcomisión se centró en las medidas por la igualdad.

En definitiva, el Estatuto del artista se celebró como un éxito, pero muchos podrían calificarlo de éxito a medias:

Debo reconocer que la acogida de la normativa de desarrollo del denominado Estatuto del Artista se ha recibido con cierta desconfianza en determinados sectores de la Cultura, tal vez porque cuando empiezan su andadura los reales decreto de desarrollo son siempre complejos.

Sonia Murcia apunta también a «la falta de definición del ámbito subjetivo de la creación artística, más allá de los que se puede interpretar de la Ley de Propiedad Intelectual». El informe señala la dirección a seguir: «se apuesta por que las diferentes personas, actividades y momentos del proceso cultural entren en esta propuesta normativa».

Para Marta C. Dehesa «Se ha quedado en un quiero y no puedo. En nuestra opinión, sigue siendo muy necesario que se apruebe el catálogo profesional, ya que ahora ni en el régimen general ni el RETA se contemplan la realidad de las profesiones creativas». También, que se amplíen las leyes que de momento solo son aplicables a los artistas que trabajan en el ámbito de los espectáculos públicos:

Es un error entender la cultura solo como un espectáculo público, sin tener en cuenta a escritores, ilustradores y fotógrafos, especialmente con las nuevas tecnologías. Sabemos que no es una hoja de ruta per-

fecta, pero al menos queremos que esa hoja de ruta se cumpla

Aclara Berta Ojea:

Se han dado grandes pasos, pero queda un largo recorrido. Es cierto que aunque por parte del gobierno en funciones hemos recibido un gran apoyo, el consenso que ha habido e torno a este tema ha hecho que yo siga dándole a este proceso un voto confianza, porque la puerta no se ha cerrado en ningún momento

Cuando se termina de escribir este reportaje, el parlamento acaba de disolverse y todavía no hay sobre la mesa nuevas propuestas electorales. Sin embargo, el consenso hace pensar que se avanzará en muchas de esas medidas, que supondrían cambios legislativos tremendamente importantes, no solo para los artistas-creadores sino para todo tipo de trabajadores del sector de la cultura, incluyendo a creadores de sectores como el diseño, los videojuegos, gestores culturales o mediadores...

El Estatuto de artista es una hoja de ruta importante, pero como dice Eva Moraga

su efectividad depende ahora de la voluntad política de impulsarlas y llevarlas a cabo. Aunque ha existido el consenso, eso no significa que en el futuro lo siga habiendo. El contexto social, económico y político puede influir en que muchas de ellas se queden en papel mojado.

En resumen: si se quiere, se puede. Cuando se publique este reportaje, acabarán de constituirse unas nuevas Cortes Generales —y, con un poco de suerte, un nuevo Ejecutivo— que tendrán en su mano convertir las recomendaciones en leyes. Normas que hagan posible que se sostenga la actividad profesional de los artistas. La hoja de ruta está escrita y los artistas están a la espera.

crónica



Crónica del X Seminario del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya “Creación y Creadores”. Sevilla, 22 y 23 de noviembre de 2018

Isabel Sánchez Moreno,
gestora cultural (relatora)

55

Durante los días 22 y 23 de noviembre de 2018 se celebró en Sevilla la décima edición del Seminario del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya cuyos contenidos versaron en torno al tema *Creación y creadores*, organizado por la Universidad de Cádiz y la Universidad Internacional de Andalucía. En esta ocasión, la Universidad Pablo de Olavide fue la encargada de acoger en su sede de Sevilla-Centro el desarrollo del seminario.

El programa se articuló en torno a varias ponencias, con un formato que permitía la interacción de los ponentes con los asistentes. El seminario contó con las siguientes intervenciones:

Día 22 de noviembre: Mery Cuesta (crítica de arte, comisaria, baterista y dibujante), Pere Salabert (catedrático en Estética y Teoría de las Artes, profesor emérito de la Universidad de Barcelona), David Trueba (escritor, director de cine y periodista) y José Ignacio Lapidó (músico).

Día 23 de noviembre: Francesc Capdevila “Max” (autor de cómic e ilustrador), Marina Núñez (artista multi-

disciplinar), Sara Mesa (escritora) y José Manuel Sánchez Ron (catedrático de Historia de la Ciencia de la Universidad Autónoma de Madrid y académico de la Real Academia Española).

El ciclo de conferencias fue presentado por José Marchena Domínguez (por entonces director general del Servicio de Extensión Cultural y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz). En la presentación de estas jornadas participaron el vicerrector de Estrategia, Empleabilidad y Emprendimiento de la Universidad Pablo Olavide, José Manuel Fera Domínguez, la vicerrectora de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios de la Universidad de Cádiz, Teresa García Valderrama, y la directora general de Universidades de la Consejería de Conocimiento, Investigación y Universidad de la Junta de Andalucía, Dolores Ferrer Cano.

Tras la introducción y bienvenida al seminario por parte de José Manuel Fera Domínguez, intervino Teresa García Valderrama, quien agradeció a la Dirección General de Universidades de la Junta de Andalucía su apoyo al Proyecto Atalaya en cuyo marco se desarrolló el seminario, des-

tacando además la idoneidad del proyecto como espacio que posibilita el trabajo en red y la programación de actividades en el ámbito cultural de las universidades públicas andaluzas. Desde 2005, el Proyecto Atalaya promueve programas como el Observatorio Cultural, que cuenta entre sus productos con los estudios de usos, hábitos y demandas culturales. Coincidiendo con este seminario, tuvo lugar el 22 de noviembre una reunión de los expertos que participarán en su próxima edición, a quienes la vicerrectora dio las gracias por la elaboración de este documento. García Valderrama cerró su intervención agradeciendo tanto al equipo del Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz como a la Universidad Internacional de Andalucía la coordinación del seminario.

El cierre de la sesión de bienvenida correspondió a Dolores Ferre Cano, cuya presentación ahondó en la importancia del Proyecto Atalaya como marco para la cooperación, coordinación y trabajo en red entre las universidades andaluzas en materia de proyectos culturales. La directora destacó también la labor de internacionalización de gran parte de estas iniciativas.

La primera ponencia, a cargo de Mery Cuesta, se tituló *Creación y crítica*, y fue presentada por García Valderrama. La crítica de arte comenzó su intervención haciendo mención a los diferentes lenguajes que usa como crítica de arte y a su interés por tratar de modificar la imagen demonizada que tiene la figura del crítico de arte en la sociedad. Ejemplificó esta imagen demonizada del crítico de arte con la proyección de un fragmento de la película *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem, en la que se muestra un personaje fiel al estereotipo del crítico «maligno» que vive de juzgar a los demás, opinión que se tiene desde la cultura popular. Cuesta añadió que la idea del crítico de arte, tal y como se le conoce, proviene del modelo que se genera en el siglo XIX cuando «el crítico era quien valoraba la calidad artística y el valor económico de la obra. Ese poder le convertiría en una figura temible».

Según Mery Cuesta, los criterios que debe poseer el crítico de arte «ideal» son:

1. Opinión: rasgo que marca la diferencia entre el crítico de arte y el periodista cultural. En la actualidad la crítica tiende a desaparecer, confundándose con el periodismo cultural, que a diferencia del crítico, describiría los datos sobre el acto o la obra concreta pero no aportaría más información. El crítico, sin embargo, no se ocuparía de los datos concretos de la obra, sino que realizaría una reflexión sobre el artista y su producción artística.

2. Herramientas: el crítico/a debe dotar de herramientas para entender ciertos fenómenos culturales e incluso para decodificar el lenguaje de ciertas obras de arte, especialmente en el arte contemporáneo. Debe además aportar herramientas para que el público desarrolle la capacidad crítica. Cuesta ilustró esta idea proyectando un fragmento del programa del crítico de arte mediático Robert Hughes, creador de los documentales *The Shock of the New* (1980) (*El impacto de lo nuevo*). En el caso de Cuesta, esta faceta se solaparía con la de comisaria de exposiciones, «disparando el comisariado desde el punto de vista de la crítica». Y expuso tres ejemplos de exposiciones comisariadas por ella en las que deliberadamente dotó de esas herramientas al público para aprender sobre un fenómeno cultural concreto.

La primera exposición a la que se refirió es *Quinqués de los 80: cine, prensa y calle*, expuesta en diferentes espacios de arte y cultura entre 2009 y 2012. La muestra mostró esa voluntad de hacer entender el sentido del cine de delincuencia de los años ochenta, de dónde surge y cuál es su proyección.

Como segundo ejemplo utilizó *Bálsamo y fuga: la creación artística en la institución penitenciaria* (2017), que se centró en el *prison art*, un diálogo entre las obras de los internos de centros penitenciarios de Cataluña con piezas de artistas consagrados de la colección de La Caixa. Su intención se basaba en fomentar entendimiento y sensibilidad sobre el universo de las creaciones realizadas en prisión, un arte que emerge en situaciones extremas, de emergencia y/o de asilo, así como despertar la sensibilidad sobre la influencia de la institución en el individuo.

La última exposición que mostró fue *El arte irreducible: espejismos del art brut*, realizada dentro de las celdas de la cárcel Modelo de Barcelona y la Nau Gaudí de Mataró. Cuesta partió de esa idea del Art Brut y su transformación en *outsider art*.

3. Creatividad: Sería el tercer elemento inherente a un crítico de arte ideal. Como referencia mencionó a Will Gompertz, conservador de arte, quien representa la figura del crítico de arte mediático en la contemporaneidad. La ponente concedió importancia al hecho de hacer más creativos los lenguajes en el ámbito de la crítica de arte. Esta premisa se representaría a través del cómic y la radio. Con respecto al primero, mostró su última publicación, *La Rue del Percebe de la Cultura y la niebla de la Cultura digital*, un ensayo-cómic sobre los efectos de la cultura digital. Su participación en la radio la canalizó a través del programa *Efecto Doppler* (Radio 3), que se fundamenta en crítica de arte y exposiciones.



El ciclo continuó con la ponencia del profesor Pere Salabert sobre *Creación y pensamiento*, presentado ya por José Marchena. Salabert se refirió a su formación teatral para relacionarla con la importancia del arte en la educación: «Si el arte sirve para educar, el teatro es el arte que mejor sirve para educar». Pasó luego a tratar de definir el concepto de creación como «algo subjetivo que no permitiría ningún tipo de definición definitiva».

El ponente aludió a su obra *Teoría de la creación en el arte* para exponer que «la teoría no es la definición de algo tan inseguro como la creación», por lo que su teoría de la creación no sería «una definición definitiva de la creación». Señaló que los ámbitos de la creación abordarían áreas como sociología, antropología, etnología, filosofía o psicología. Añadió que la creación en el arte requiere de la estética, un término que comprendería varias acepciones:

1. Se trata del estudio de la percepción sensible, no solo en los humanos, porque los perros tienen sensibilidad. Se habla de la estética como teoría del gusto y

no está muy lejos de la teoría de la sensibilidad. El resultado es la atracción (nos gusta) o el rechazo (no nos gusta).

2. La estética como «teoría del gusto»: complacencia, satisfacción. Y disgusto: insatisfacción, desagradable.
3. Relaciona la estética con la Teoría de las Artes e incluso de la Historia del Arte.
4. La estética («habla vulgar») como concepto que alude a la «buena forma».

Salabert señaló que en el proceso de la humanización, su primer paso fue la estética:

El bebé comienza este proceso de sensaciones cuando entra en contacto con la madre y esas percepciones llevan a ciertas emociones, y las emociones conducen a lo que llamamos afecto, que tiene la característica de no perdurar. Si permanecen, se convierten en sentimientos. Entonces podríamos hablar de la atracción

o el rechazo. Si estos sentimientos se mantienen, se hacen permanentes y pueden conducir al arte y/o amor, que se convertiría en una forma de obligación para algún artista. Cuando todo esto pasa, nos elevamos a un punto superior: el de la moral, la ética, las razones y los principios normativos y entendimiento al conocimiento.

«También» —prosiguió— «es importante abordar el concepto de instinto, esa especie de empuje que nos lleva a hacer una determinada cosa sin saber por qué. Ahí nos encontramos con el inconsciente». Salabert planteó que el inconsciente se manifiesta mediante el sueño y que «hay algo del inconsciente que mediante el sueño germina en la oscuridad». Para explicar este concepto, hizo referencia a la filósofa Lou Andreas Salomé, pues «cada uno de nosotros tenemos derecho a nuestra propia oscuridad».

Salabert señaló que la formación es «la represión de las pulsiones versus la vulneración de las normas. En contraposición a la moderación, tendríamos el exceso». La mayoría de los artistas, para este experto, son sujetos que oscilan entre los extremos: melancolía, depresión, impotencia, euforia y disforia.

El ponente continuó su exposición aludiendo al filósofo Gaston Bachelard y a su libro *La filosofía del no*, donde hace referencia a Korzybsky. Su propuesta consiste en una serie de transformación del psiquismo humano, cuyo camino debe pasar por la técnica neuro-psicológica, la de la «no identidad», que sería beneficiosa para los adultos, no solo para los niños durante su formación. Según Korzybsky, la educación, la enseñanza y el aprendizaje hacen que se desarrolle el cerebro.

De todo lo anterior, resulta que la invención y la creación no brotan de lo que viene dado o de lo que permanece predispuerto a la espera de una iniciativa que se verá bloqueada. Cuando hablamos del sueño, existe lo que soñamos y conduce adelante. En ese sentido, la creación «juega entre el querer hacer y el saber hacer». Debe existir lo que llamamos una «técnica interiorizada», que se utiliza inconscientemente.

Salabert planteó que, en definitiva, el arte es mimético. Después se impondría el carácter, luego la expresión, el estilo y se llegaría a la creación como una idea romántica. Lo que existe ahora es una recreación, donde «el arte actual vive y se alimenta del arte», por lo que el contemporáneo no debería llamarse arte. Sugirió que nos pusiéramos en el lugar del artista para entender que el artista hace cosas que él mismo no puede explicar.

En el proceso de creación actual, «el producto eres tú como persona, ya que como producto te tienes que interrelacionar con los otros». Las redes sociales marcan estas dinámicas comerciales.

La siguiente ponencia del 22 de noviembre se titulaba *Creación y cine*, y estuvo a cargo del escritor, guionista y director de cine David Trueba, que comenzó argumentando que «los proyectos resultan porque los estás buscando». Con relación a la creación, consideró que siempre ha tenido problemas con las expresiones «creación» y «creador» debido a su educación católica.

Según este polifacético creador, en un mundo dominado por expresiones artísticas, algunas tan impuestas en el imaginario colectivo, las «cabezas» de los que se dedican a las disciplinas artísticas están llenas de este imaginario colectivo. En su opinión, no acaba de estar del todo claro si la creación existe entendida como «crear algo de la nada». Sin embargo, si tuviéramos que hablar del proceso creativo, el enigma sería de dónde saldría la creación. Piensa que si usásemos una representación gráfica de la creatividad, usaríamos como referente la bombilla, elemento que hace referencia a la sofisticación creativa del ser humano. De acuerdo con lo expuesto por Pere Salabert, Trueba considera que la creación está entre la luminosidad y la oscuridad, porque «la creación es igual al proceso de germinación y crecimiento natural». La educación sería lo que permitiría que en el territorio donde se realiza la cultura, pudiera germinar y se hiciera posible que pudiera nacer y/o desarrollarse algo.

La transformación del ciudadano en consumidor es el gran peligro de la creatividad en el siglo XXI. En su opinión,

todos podemos ser creativos, como lo demuestran los niños en el juego. El director de *Soldados de Salamina* ahondó en cómo nuestra sociedad, marcada por el consumo, la creatividad y el producto artístico, está muy ligada a las dinámicas del consumo. En el proceso de creación actual, «el producto eres tú como persona, ya que como producto te tienes que interrelacionar con los otros». Las redes sociales marcan estas dinámicas comerciales.

Para David Trueba, un rasgo común a la persona creativa es que «no le gusta que otro le dirija. Esa persona creativa quiere elegir qué ver y con qué disfrutar». En este sentido, el mejor arte y creatividad surge de la supervivencia. Cuando se está libre de cargas comerciales, la creatividad fluye mejor. La supervivencia del creador actual es una auténtica batalla que depende del entorno social. El éxito del cine, por ejemplo, viene marcado por ser visto por el mayor número de espectadores. Bajo esta premisa, el creador tendría que adaptarse a una continua batalla por su independencia. Otro de los elementos que considera relevante para el de-

sarrollo de la creatividad es la educación y/o la formación. No obstante, la mejora de la técnica no siempre conllevaba a una obra mejor. Esa contradicción hace que la creación sea en su opinión, el camino profesional más duro, pues el creador tiene que observar y observarse, pero también tiene que olvidarse de sí mismo.

Para Trueba, «a medida que el creador va perdiendo humildad se va transformando en profesional, en una persona que respondería a las exigencias comerciales y sociales del entorno». Concluyó su conferencia dejando abierta la cuestión de si podríamos empezar o no a acotar hasta dónde se pueden apropiarse del espacio donde vivimos las empresas privadas para permitirnos ser mínimamente independientes. En su opinión, la verdadera censura estaría en lo económico.

Al finalizar su exposición, el moderador abrió el turno de preguntas. La primera se dirigió a las posibles opciones brindadas por el cine para la creación. Trueba argumentó que el cine tiene un componente de industria y creatividad, pues cuando se inventó estaba más cerca de las artes plásticas





u otras disciplinas artísticas. El excesivo consumo lo ha tendido hacia lo narrativo, alejándose de lo artístico.

La siguiente ponencia, titulada *Creación y música*, corrió a cargo del músico y compositor, José Ignacio Lapido. Su intervención se basó en una retrospectiva sobre su trayectoria profesional como músico y creador, planteando que las manifestaciones creativas representan la expresión máxima de la humanidad. Lapido describió que las circunstancias del entorno marcan nuestro desarrollo. Hizo referencia a la banda de rock inglesa The Godfathers, y a su canción *Birth, school, work and death*, que en su opinión resume cómo el proceso de socialización marca nuestras circunstancias vitales. Y mencionó a Trueba al añadir «que es el azar quien marca tu camino». Para él, este se representa en algo tan simple como que «en casa hubiera una guitarra o que alguien me regalase un disco determinado». Esas pequeñas circunstancias y el afán de imitación de querer ser como John Lennon, Chuck Berry, Bob Dylan o Keith Richards fue lo que le llevó a seguir el camino de la música.

Los estudios, para Lapido, significaron en su juventud «el aburrimiento absoluto. Ahora me doy cuenta de mi equivocación». La música fue en su caso el vehículo para dejar de estudiar. Señaló que en sus inicios el rock se convirtió en su «vehículo de expresión hacia el mundo». Para muchos jóvenes de su época, el rock fue una especie de «faro en la niebla» y un medio para poder acercarse a otras realidades.

En su opinión, el arte habría estado siempre supeditado en mayor o menor medida a los poderes religiosos o políticos. En el caso de los músicos de rock, habría estado sujeto también a intereses comerciales, porque «creo que no hay ningún arte puro y para hacer un disco se necesita financiación». Al inicio de una carrera musical se entra en esta dinámica de equilibrar lo artístico y lo económico. Una vez dentro del mundo del espectáculo hay que tomar una gran decisión: ser un entretenedor o ser un creador con voz propia.

Lapido destacó que la creación musical es un camino de continua búsqueda de superación, tanto a nivel artístico como comercial. A pesar de ello, desde principios de su

carrera, supo que sus gustos musicales no respondían a los gustos comerciales de la época: «con 091 nos apartamos de las modas, lo que ha llevado a que las canciones del grupo que lidero envejecan de una manera digna». Como creador, ha pasado por múltiples etapas. «Tras disolverse 091 estuve varios años dudando qué destino seguir, si buscar otro tipo de trabajo, escribir y componer para otros artistas, formar otra banda o cantar mis propias canciones». Lleva desde 1999 cantando en solitario sus propias canciones. Lapidó afirmó que si se hiciera una película sobre su carrera llevaría el título de *En busca de la canción perfecta*.

El músico confesó que el oficio de compositor de canciones es sinuoso, pues «partes del silencio y de una hoja en blanco para crear una melodía. Este oficio tiene una parte de poesía que implica un proceso creativo con el que realmente disfruto, mucho más que con la interpretación musical».

Las preguntas del público ahondaron en su evolución musical. En ese sentido, respondió José Ignacio Lapidó que el cambio se explica con su propia evolución y la ampliación de conocimientos sobre música. El dibujante Max, presente en la sala, le preguntó sobre cuál es su canción perfecta, a lo que Lapidó respondió que «siempre será de otros», como *You Really Got Me*, de *The Kinks*, que dura dos minutos y treinta segundos, y que con solo dos acordes «es un tema que para muchos es una gran canción». Realizó Max una segunda aportación aludiendo al componente emocional del rock, que de algún modo facilita que una canción tan técnicamente simple «pille a la gente» más por motivos emocionales que artísticos.

José Marchena clausuró la jornada del 22 de noviembre.

El ciclo de ponencias del 23 de noviembre se abrió con la conferencia *Creación y cómic*, presentada por el autor de cómic e ilustrador Francesc Capdevila, Max. Destacó que en estos últimos años se ha asistido a una evolución en el ámbito del cómic y que ha ascendido a arte mayor. El dibujante señaló que los cómics en España se han considerado entretenimiento para niños y adolescentes, y que el cambio se produjo con la extensión del uso de novela gráfica, pasando de venderse en librerías especializadas a librerías generalistas. Por otro lado, en todo este proceso de cambio, la prensa comenzó a hablar de cómics en sus páginas de cultura, apareció el Premio Nacional del Cómic (2007) y los centros de arte y museos empezaron a programar exposiciones y a adquirir cómics para sus fondos. También se introdujo la figura del autor de cómic en jornadas literarias y simposios universitarios.

Max reflexionó durante su charla sobre la consideración en el ámbito artístico. Ya desde finales de los sesenta, ciertos autores como Umberto Eco o Terenci Moix se refi-

rieron al cómic como noveno arte. En este contexto surgió la contracultura, donde una serie de autores, sobre todo italianos, franceses y españoles, se plantearon la posibilidad de hacer un cómic adulto con un tratamiento visual y narrativo más complejo. En Estados Unidos, paralelamente, un grupo de heterodoxos se desligó de los modos tradicionales de creación de la industria del cómic para abrazar una libertad de autoría total en cuanto a formas y contenidos, surgiendo el cómic *underground*. De todos estos movimientos proviene la creación artística de Max.

Para Max, «dibujar es otro modo de pensar y, por tanto, si se puede dibujar pensamiento, el dibujo puede transmitir por sí mismo ideas. Si ese pensamiento y esas ideas las ordenáramos por secuencias, mediante la sucesión de viñetas, se convertiría en narrativa».

El dibujante catalán señaló que en un cómic todos los elementos visuales (bocadillo, textos, dibujo...) se hacen «para que el lector disfrute y su imaginación fluya. Nada se deja al capricho ni al azar». En este sentido, en un cómic, el 50% del trabajo creativo lo pondría el autor y el 50% restante el lector.

Max destacó la importancia del dibujo, ya que «existen cómics sin palabras pero no sin dibujos. Si solo tenemos palabras es literatura». Al hilo de lo expuesto anteriormente, consideró Max que los mejores autores de cómics no son los que mejor escriben ni los que mejor dibujan, sino los que mejor saben planificar y usar los elementos necesarios para que el lector fluya sin sobresaltos a través de la narrativa marcada.

Para el padre de Bardín, «hay que evitar que la solemnidad de la novela gráfica infravalore al cómic clásico e infantil. Lo que debería ser considerado arte en el cómic es su propio lenguaje», apuntó. Y concluyó su intervención mostrando una proyección de sus últimos trabajos, en la que usó la frase de Lou Andreas-Salomé: «todos tenemos derecho a nuestra propia oscuridad».

Max reflexionó sobre *Maus*, de Art Spiegelman, «una obra de arte que encabezó a los más jóvenes de la generación del cómic underground».

La siguiente conferencia corrió a cargo de la artista multidisciplinar Marina Núñez bajo el título *Creación y arte*. En su introducción explicó que la relación entre creación y su experiencia como profesional del arte es bastante difícil de expresar, por lo que decidió centrarse en la creación y en el ámbito de la profesionalización.

Con respecto a la creación, Núñez comenzó expresando que se siente «una privilegiada por vivir de crear imágenes ya que el arte es un campo de conocimiento muy espe-

cial que cuando funciona produce una experiencia estética que conmueve». Esto es lo que distingue al arte de cualquier otro campo de conocimiento. A Marina Núñez le interesan las experiencias que nos hacen ver de otra manera la realidad. Otro de los elementos que considera fundamental es su carácter emancipatorio, pues «lo que se hace en lo simbólico afecta a lo real y va cambiando la sociedad». El arte actúa con fuerza transformadora de dos formas: deconstruyendo la realidad y proponiendo modelos anticipatorios de un orden social diferente. Con todo, a Marina Núñez le interesa más el lenguaje artístico propositivo y/o visionario. «Si tuviera que resumir mucho mi obra artística diría que creo monstruos para denunciar la historia de la persecución de los monstruos y sobre todo para proponer modelos de subjetividad». Proyectó algunas obras para ilustrar sus palabras. Y señaló que esa representación de lo monstruoso tendría que ver con lo anteriormente expuesto por Max y por Pere Salabert de «la aceptación de nuestra oscuridad».

Con respecto al ámbito de la profesionalización, Núñez cree que padecemos «una precariedad muy grande en el arte contemporáneo. La imagen social que se tiene del artista premia el ser un artista estereotipado, por eso se hacen películas sobre Van Gogh, cuya locura le llevó a cortarse una oreja, y no sobre Cézanne, que era disciplinado y ordenado». Núñez señaló que esta imagen estereotipada ha cambiado: «El artista, hoy, debe ser también un agente cultural generador de experiencias para poder sobrevivir en el mundo del arte». Otro aspecto importante para Marina Núñez en el mundo del arte es la visibilidad, «para que se acuerden de ti y te ofrezcan trabajo», así como su capacidad de discurso. «Estamos supeditados a la demanda moral», relató.

Con respecto a la actividad económica de los artistas españoles, considera que la situación es muy precaria. Y se basó en *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis*, de 2016, en el que se muestran datos desilusionantes: casi la mitad de los artistas encuestados declara que sus ingresos totales (actividad o no artística) es igual o inferior a ocho mil euros al año; solo el 14,8% de los artistas encuestados declararían que se dedica exclusivamente a la actividad artística (comisariado, investigación y enseñanzas artísticas). «Estos datos provocan que exista un gran abandono en el mundo del arte». Destacó asimismo la tendencia actual de los centros institucionales de «no pagar al artista. Añadiría que el artista es el único profesional implicado en una exposición que no percibe por su trabajo». Para Núñez, las galerías sobreviven también a duras penas, ya que el arte se vende ahora en las ferias (la cultura del espectáculo). Esta situación

es preocupante para ella porque hay obras cuya exposición requeriría de un espacio adecuado diferente a una feria.

Al cierre de su exposición, se abrió un turno de preguntas haciendo referencia de nuevo a lo oscuro dentro del ámbito del arte y la creación. Para Núñez, sus influencias son el cine y, sobre todo, la literatura. Y lanzó la siguiente reflexión: «¿Cómo no nos van a influir la cantidad de imágenes que vemos? Las imágenes que nos rodean, que cada vez son más, configuran nuestra idea del mundo».

A continuación se introdujo a la siguiente conferenciante: la escritora Sara Mesa, con la ponencia *Creación y literatura*. La novelista comenzó señalando que la creación literaria usa las palabras como materia prima. Para escribir, «solo se precisa de tiempo y de una historia para contar». Mesa opinó que «ahora que cualquiera puede escribir (presentadores de televisión, famosos, etc.), se empobrece la literatura».

En opinión de la conferenciante, la dificultad actual para escribir iría en paralelo a las dificultades que tendría el público para leer. Mesa lamentó que

cada vez se lee peor. La lectura mayoritaria es lineal, superficial, y pasa por alto elementos como la ambigüedad, la sugerencia, la ironía, la doble lectura, etcétera. Ahora se requiere a los escritores ser muy claros en lo que dicen para que no haya lugar a equívocos en sus posicionamientos morales, éticos y estéticos.

Además, añadió que la creación literaria tiene una complejidad que no tiene que ver con la complejidad del lenguaje, sino con el lugar desde donde uno se sitúa para ver las cosas y que podría plasmarse en un texto de una manera muy sencilla. Y usó *La metamorfosis* de Kafka para ilustrar cómo una obra incuestionable como la mencionada es puntuada y comentada de forma negativa por los usuarios de un portal de lectores. La escritora leyó diferentes comentarios de lectores sobre la obra de Kafka, donde recalcarían la dificultad del lector para leer.

La preocupación de Mesa es que se cree una percepción lectora que exija al autor literario que se posicione sobre su opinión o forma de ver algo que está bien o mal en el libro. Añadió que incluso las preguntas periodísticas van en esa línea: «Desde que asisto al éxito en mi profesión, experimento una especie de miedo e intento anticiparme a las preguntas que me harán los periodistas».

La autora de *Cara de pan* se preguntó qué es escribir bien, y respondió que para gran parte de la crítica literaria es escribir «bonito, con virtuosismo formal, por lo que nos en-

contramos con muchos libros muy bellos pero absolutamente inofensivos». Mesa se refirió a la siguiente frase de la novela *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger, como reflexión para hacerse entender: «Alguien no sabe lo que le interesa hasta que empieza a hablar de lo que le aburre». La creación literaria para Mesa se basa

en la espontaneidad, la autenticidad que parte de una búsqueda, de la huida de lo solemne, de lo impostado; si escribimos lo esperado o lo que se nos exige, estaríamos interpretando, recreando, reproduciendo.

«Otro elemento» —apuntó— «del que me desligaría sería el de las etiquetas. Entiendo que los medios de comunicación y la docencia requieran de ellos, pero desde mi posición como escritora esta reducción es bastante empobrecedora».

El siguiente invitado fue José Manuel Sánchez Ron, catedrático de Historia de la Ciencia de la Universidad Autónoma de Madrid y académico de la Real Academia Española, cuya conferencia llevaba por título *Creación y ciencia*. El ponente planteó que la auténtica creatividad se da entre los científicos al igual que se da entre los artistas plásticos, músicos o escritores. El problema viene, para él, de la falta de entendimiento sobre sus creaciones. Asimismo argumentó que en la ciencia encontramos múltiples ejemplos de creatividad.

Sánchez Ron aseveró que primero «tendríamos que entender qué es ciencia». Para este intelectual, sería «buscar y establecer sistemas lógicos con capacidad predictiva», y señaló que «la ciencia combina la observación con la imaginación, en ese sentido, tanto la observación como la experimentación exigen capacidades creativas». Y usó como ejemplo a Galileo Galilei.

El ponente destacó que inventar un instrumento nuevo requiere de un alto grado de creatividad. Añadió asimismo que la creatividad científica tiene muchos progenitores, mencionando ejemplos «supremos» como Darwin, con *El origen de las especies*, y Copérnico, que nos enseñó en 1543 que no somos el centro del universo. La obra de Darwin fue el punto de partida de la observación, aunque la creatividad necesita de algo más. Lo que condujo a Darwin a encontrar elementos de su creatividad fue la lectura del *Ensayo sobre el principio de la población* de Thomas Maltus. A ello se sumó la experimentación y la toma de notas para llegar a su *Teoría de las especies*.

Haría referencia a Albert Einstein y su *Teoría sobre la relatividad especial*, que en su opinión es la más fácil de entender: lo que permanecería en las leyes de la física cuando lo miramos de diferentes puntos de vista; como ocurre con el cubismo (plasmarse en dos dimensiones lo que ves en tres dimensiones). Sánchez Ron señaló que existe por algún extraño fenómeno «una conexión entre la pintura cubista, el cine cubista y la teoría de Einstein sobre la relatividad especial».

Concluyó Sánchez Ron que por algún «soplo de la intuición creativa», el científico ve en la naturaleza lo que permanece oculto para los demás. Ahí es donde aparece la creatividad. Añadió que «de la cotidianeidad es donde nace la excelencia creativa».

José Marchena cerró la conferencia agradeciendo la clarificadora exposición de Sánchez Ron y abrió un turno de preguntas. Al cierre de la conferencia de José Manuel Sánchez Ron, le siguió un resumen de José Marchena sobre lo que se habría tratado a lo largo de los dos días de conferencias, destacando las diferentes opiniones y reflexiones en torno a la creación y los creadores.

Mujeres en las industrias culturales y creativas

Cristina Guirao Mirón / 67

Los papeles (de la cultura) del ayer

Fran G. Matute / 77

En la calle de la cultura

Charo Ramos Reyes / 83

Pensando el patrimonio industrial. Los retos del siglo XXI

Julián Sobrino Simal y Marina Sanz Carlos / 89

Cultivando comunidades de práctica en la extensión
universitaria: artes escénicas y performativas
en el campus de Gipuzkoa

Antonio Casado da Rocha y Esther Uria Iriarte / 101

La Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra:

Una norma pionera en Europa

M^a. Camino Barcenilla Tirapu, José Miguel Gamboa Baztán, Roldán Jimeno
Aranguren y José Vicente Urabayen Azpilikueta / 109

Ley de Derechos Culturales de Navarra.

Una mirada desde la gestión cultural pública

Mikel Gozton Etxebarria Etxeita / 119

AUTORA

Cristina Guirao Mirón

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Profesora de sociología en la Universidad de Murcia
Directora del máster propio en Gestión Cultural
de la UM.

TÍTULO

Mujeres en las industrias culturales y creativas.

CORREO-E

cguirao@um.es

RESUMEN

En el presente artículo se analizará la representación de las mujeres en las industrias culturales y creativas, su participación en la producción de bienes culturales y la legitimidad y visibilidad de los bienes producidos por mujeres. La hipótesis es que, a pesar de que en las últimas décadas se ha producido una feminización de las prácticas, en los hábitos del consumo cultural sobre todo, hay una brecha de desigualdad en la participación de la mujer en órganos de gestión y legitimidad del campo cultural (BOURDIEU, 1995) propio de las industrias culturales y creativas.

PALABRAS CLAVE

Industrias culturales y creativas, mujeres, estudios culturales.

AUTHOR

Cristina Guirao Mirón

PROFESSIONAL AFFILIATION

Sociology professor at the University of Murcia.
Director of the master's degree in Cultural
Management at the UM.

TITLE

Women's in the cultural and creative industries.

E-MAIL

cguirao@um.es

ABSTRACT

This article will analyze the representation of women in cultural and creative industries, their participation in the production of cultural assets and the legitimacy and visibility of those produced by women. The hypothesis is that, although in the last decades there has been a feminization of practices, habits and especially of cultural consumption, there is a gap of inequality in the participation of women in management and legitimacy of the cultural field (BOURDIEU, 1995) typical of the cultural and creative industries.

KEYWORDS

Industries cultural and creative, women's studies, cultural studies.

Mujeres en las industrias culturales y creativas

Cristina Guirao Mirón

67

1. Introducción. La representación de las mujeres en la cultura

Tradicionalmente el dominio de la producción simbólica de los relatos culturales que dan sentido e identidad al grupo social ha sido masculino (AMORÓS, 2001). Las mujeres se han encontrado con diversos obstáculos a la hora de convertirse en productoras y legitimadoras de bienes y valores culturales. El primero, la imposibilidad del acceso a los medios y modos de producción cultural. Dificilmente las mujeres podían desarrollar sus capacidades artísticas o literarias sin poder adquisitivo para comprar las materias primas y sin el acceso a la educación, escuelas de bellas artes y universidades. Virginia Woolf en su famoso ensayo *Una habitación propia* (1929) reflexionaba sobre la importancia de las condiciones materiales en el desarrollo de las capacidades culturales de las mujeres. «Una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas» afirmaba enfocando el problema de la desigualdad en la creación cultural no en términos biológicos, que era el argumento recurrente del siglo XIX, ni siquiera en términos culturales, sino en términos puramente materiales. Algo tan obvio como tener una habitación propia que no sea la cocina es solo un ejemplo en la historia material de esta desigualdad. En otro escrito tan

luminoso y menos conocido que el anterior, *La profesión de las mujeres*, la autora inglesa esbozaba uno de los temas cruciales sobre el reparto de roles y la conciliación de tareas familiares y laborales en nuestras sociedades contemporáneas. Cuando le preguntaban sobre las dificultades como mujer en su profesión de escritora, esta vez no citaba solo la importancia de las condiciones materiales (lápiz, papel, habitación propia...), sino que iba más allá y apuntaba al orden simbólico: «hay que matar al ángel del hogar». Hay que dejar a un lado el rol de la feminidad que la sociedad atribuye a las mujeres y que viene cargado de tareas laborales relacionadas con el espacio doméstico y del cuidado para dedicar tiempo al desarrollo profesional. En definitiva, hay que cuestionar la atribución de los roles tradicionales a los géneros.

Fue en los años sesenta y setenta en EE. UU. que los *Women's Studies*, centraron sus investigaciones en la construcción social de los estereotipos femenino y masculino, incidiendo en cómo las sociedades naturalizan la construcción social del género, raza, clase y sexualidad para articular y reproducir las relaciones de dominación. Bajo este paradigma de estudios, la crítica de arte Linda Nochlin (2015) se preguntaba ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? Y la misma pregunta revela la sospecha de que algo no se

había hecho bien. Era obvio que la historia del arte había dejado fuera de su relato canónico sobre la historia universal del arte a las mujeres, a las minorías étnicas y a la diversidad sexual. También era evidente que las propias estructuras sociales se convertían en obstáculos para que la mujer pudiese desarrollar sus capacidades artísticas y culturales: ¿Por qué las mujeres solo entran desnudas a los museos?

En la misma línea la crítica de arte americana, Griselda Pollock (2007) argumenta sobre la invisibilidad de las mujeres en la historia del arte debido a que las estructuras de conocimiento, el relato que predomina en el mundo, es profundamente androcéntrico. Solo hay que darse un paseo por cualquiera de las grandes pinacotecas del mundo para confirmar la hipótesis de cómo la mujer ha representado el papel de objeto en la historia de la cultura occidental. Propiamente, el paso de objeto a sujeto de la representación artística y de la producción de bienes culturales empiezan en el siglo XX, en el momento en el que los estudios de la mujer y el pensamiento feminista comienzan a rescatar y visibilizar los nombres de mujeres olvidadas por la historia de la cultura, y las mujeres reivindican su lugar en las industrias culturales como gestoras, productoras, trabajadoras y consumidoras de cultura. El hecho es que, como afirma la crítica americana G. Pollock, no basta con añadir nombre de mujeres a la historia del arte para concluir que se ha alcanzado la igualdad, hay que ir más allá, deconstruir los roles y estereotipos de feminidad y de masculinidad que están en el origen de la división sexual del trabajo y son la causa de la dominación masculina y la desigualdad estructural. Hay que matar al ángel del hogar.

La apropiación de los medios y los modos de expresión cultural por el hombre refleja el predominio del relato masculino y de las formas de su dominación. A lo largo de la cultura occidental se repite el estereotipo de la mujer sumisa, objeto erótico, que se entrega pasiva al varón. Esta sobreexposición de la construcción de las mujeres en un sentido objetual las devalúa, las estereotipa y cuando se convierte en un enfoque cultural reiterado, normaliza la violencia simbólica sobre las mujeres (BOURDIEU, 2000). Los modelos culturales que representan los géneros están atravesados por las relaciones de dominación y sumisión (BUTLER, 2014).

Tradicionalmente han sido los medios de comunicación de masas (prensa, radio, cine y televisión) los grandes difusores de los estereotipos sexistas. En el clásico estudio que la socióloga Michèle Mattelart realizó en 1982, *Mujeres en las industrias culturales*, se analizan los marcos de comprensión,

frames culturales, de los medios de masas: seriales de radio, fotonovelas, prensa, revistas femeninas, teleseries, telenovelas, programas de entretenimiento, etcétera. La hipótesis es que estos encuadres transmiten identidades sociales fijas y pautadas que reproducen desventajas sociales importantes. Efectivamente, en los estereotipos de las industrias culturales la mujer aparece subordinada y jerarquizada al ideal masculino, resaltando valores como la pasividad, la sumisión, la sensualidad o la abnegación. Formas propias de la sumisión ante la dominación masculina.

El análisis de Mattelart sobre la representación que las industrias culturales hacen de las mujeres sigue siendo iluminador. La socióloga francesa observó que a las mujeres se les asigna dos funciones principales. En primer lugar, equilibrar y resolver las contradicciones del sistema, creando un ideal de mujer consagrada al hogar como lugar natural; la exaltación del matrimonio, del sacrificio, de la abnegación, del cuidado de los otros, del deber cumplido, etcétera. En segundo lugar, ser un pilar en la economía de apoyo; realizar un trabajo invisible no remunerado, devaluado como el trabajo doméstico o un trabajo de baja calidad en el mercado laboral, reducción de jornada y contrataciones precarias. Esta economía de apoyo permite extraer altas tasas de plusvalía del trabajo del varón.

Matellart concluye que la representación de las mujeres en la cultura de masas es perfectamente funcional con las necesidades del sistema: papel regulador de la economía capitalista y papel reproductor de la ideología dominante. Así, las mujeres asumen el valor secundario del trabajo doméstico como el trabajo que verdaderamente realiza su condición femenina y aceptan la sumisión de un proyecto laboral secundario al del varón, quien no tiene competencia genérica en el mercado del trabajo remunerado y el mercado dispone de una mano de obra cualificada —las mujeres— que puede explotar a bajo coste según disponga o convenga a las necesidades del mercado.

Sin duda, analizar la situación de las mujeres en las industrias culturales pasa por redefinir las ambivalencias que estructuran la relación entre los sexos. Para empezar, hay que preguntarse lo que significa el hecho de que uno de los sexos detente la legitimidad y el reconocimiento de los bienes culturales que produce, lo que le proporciona el dominio sobre lo real y lo social; el poder de producir sentido y significado. En cambio, el otro está mínimamente representado en el espacio social cultural o bien queda relegado y reducido a un cuerpo bello y reproductor. Vivimos la contradicción de que a pesar de la feminización de los

procesos de consumo y producción de bienes culturales no se ha producido el reconocimiento social en igualdad de esos bienes (GUIRAO, 2019). Para empezar, habría que enfocar con perspectiva de género, la composición de los patronatos de museos, miembros de las Reales Academias, jurados de premios, instituciones de propiedad de derechos de autor e intelectual, etc., de las entidades que legitiman y reconocen el valor de los bienes culturales, el «campo cultural» —en el sentido en el que Bourdieu (1995) se refería al «campo artístico»— como un espacio social de acción y de influencia desde el que confluyen e interaccionan relaciones sociales determinadas y objetivas. Si nos fijamos en cómo están representadas las mujeres en estas instituciones de poder cultural, vemos que, por ejemplo, en las Reales Academias, en un periodo de doce años, entre 2005 a 2017, la media anual de mujeres miembros ha sido de 40 y la de hombres de 481. Es decir, una proporción del 7,7 % por término medio. Mención aparte merece la consideración de los premios nacionales de cultura. Estos premios se conceden anualmente y reconocen la trayectoria y la obra de una creadora o creador en diversos campos de la cultura española: Bellas Artes, Cine y Audiovisuales, Libros y Lectura y Artes Escénicas. Considerando el total de estos campos, en el periodo de 2005 a 2016, once años, el número de mujeres premiadas es de 72 y el de hombres de 193. (GUIRAO, 2019). En las entidades de gestión de los derechos de autor, que reparten los dividendos de las ganancias y se quedan las plusvalías, el 78,4 % son hombres y el 21,6% mujeres (*Estadística de Datos de Derechos de Propiedad Intelectual Gestionados por las Entidades de Gestión 2017*. Subdirección General de Propiedad Intelectual).

Esta baja representación de las mujeres en los nodos de poder que configuran el campo cultural es sospechosa de estar en el origen de la falta de legitimidad y reconocimiento social de los bienes culturales producidos por mujeres. Sostiene Nancy Frasser (2016) que alcanzar mínimamente la justicia social pasa necesariamente por enfocar dos dimensiones cruciales de nuestras sociedades: la redistributiva y la de reconocimiento. Es tan importante para la igualdad efectiva atender a la redistribución de las condiciones materiales como al reconocimiento de los derechos y valores que expresan otras formas de ser y de estar en el mundo. Considerar el reconocimiento como una cuestión de justicia social equivale a tratarlo como un asunto de estatus y esto significa, pues, examinar los patrones de valores culturales institucionalizados y sus efectos sobre el estatus de los actores sociales. Si estos patrones culturales consideran a otros actores como

inferiores, excluidos, invisibles o miembros no plenos del espacio público, entonces se trata de subordinación y falta de reconocimiento.

2. Las Industrias culturales y creativas

En los últimos años la cultura se ha convertido en un sector dinámico del desarrollo social y económico que atrae inversiones y genera empleo. Los avances tecnológicos, de la comunicación y de la información han revolucionado el sector de la cultura que ha evolucionado en poco tiempo de las tradicionales industrias culturales de la sociedad de masas a las actuales industrias creativas: *software*, moda, diseño, videojuegos, internet, publicidad, arquitectura, gastronomía, plataformas de telecomunicaciones, etcétera. (UNESCO, 2013)

El origen del término «industria creativa» es esencialmente político. Fue utilizado por el gobierno de Tony Blair para reformular los sectores sobre los que se asentaba la nueva economía británica, en un intento de hacerlos aún más competitivo. (TREMBLAY, 2011). El concepto surge en la década de 1990 para referirse a unas industrias con nuevos procesos de producción fundados en las tecnologías del conocimiento en red. El modelo de estas es complejo pues en él convergen creatividad, economía y cultura y se basan en los derechos de propiedad, mercancía virtual y cultura digital. Este nuevo sector de las industrias creativas ha desarrollado un nuevo modelo de economía: la economía creativa. En 2008, la Organización de las Naciones Unidas, ONU, emitió un primer informe, *Creative Economy Report* —ampliado después en la edición especial de 2013— con el objetivo de medir el nivel de desarrollo de la economía creativa en el mundo.

Atrás quedan las «industrias culturales de masas» término acuñado por Adorno y Horkheimer en su obra *Dialéctica del iluminismo* (1947) haciendo alusión a la estandarización de los contenidos y a la racionalización de los procesos de producción, con una fuerte carga crítica sobre las nuevas formas de producción artística y cultural, que en la sociedad de masas seriaban los bienes culturales que producían, hasta hacerles perder el aura (BENJAMIN, 1988) pero sobre todo, que primaban exclusivamente el entretenimiento y la distracción, se rendían al espectáculo olvidando el desarrollo del espíritu crítico, trivializaban los contenidos, buscaban la evasión, la fácil manipulación y la cultura del consumo. El enfoque de los teóricos frankfurtianos abrió un fecundo debate sobre las industrias culturales de masas, que acabó polarizando al mundo académico e intelectual entre *Apocalípticos e integrados* (ECO, 1995)

Si hiciésemos hoy un mapeo de las industrias culturales y creativas al objeto de definir los sectores en que se integran en cada una de ellas observaríamos que es difícil deslindarlas. Los tradicionales sectores culturales de las industrias de masas han evolucionado con la incorporación de las nuevas tecnologías y empiezan a adaptar sus procesos de producción y distribución a los nuevos modelos. Caso, por ejemplo, de la industria editorial del libro, un sector clásico en las industrias culturales, que se ha adaptado con la incorporación de las plataformas digitales de libros, los soportes digitales tipo *ebook* y las grandes empresas de venta y distribución en internet como Amazon. Conscientes de este contexto fluido, vamos a hacer una clasificación de sectores siguiendo el modelo inglés de clasificación de las industrias culturales y creativas:

Sectores Industrias culturales y creativas (MODELO UK DCMS)

Publicidad
Arquitectura
Mercado de antigüedades
Arte
Juegos de ordenador
Artesanías
Diseño
Cine y video*
Música*
Artes escénicas
Edición*
Prensa*
Software y publicaciones electrónicas
Televisión y radio*
Derechos de autor y propiedad intelectual

Fuente: Basado en Tabla 1.1. UNCTAD, *Economía creativa*, Informe 2013.

La diferencia entre los dos modelos productivos industrias culturales tradicionales o industrias de masas* y el modelo productivo de las industrias creativas es grande. Vamos a analizarlo siguiendo las cuatro fases o etapas básicas del proceso de producción de cualquier industria cultural: creación, producción, difusión y consumo. (BUSTAMANTE, 2017a)

En las tradicionales industrias culturales, se crea un producto en el interior de la empresa y se distribuye en

alianza con medios de comunicación tradicionales y empresas de distribución. Es un modelo productivo —modelo útero (RAUSSELL, 2009)— basado en cadenas de reproducción, de creación de bienes culturales en soportes físicos y de una distribución de estos bienes costosa y complicada por cuanto que requiere de grandes inversiones. Piénsese, por ejemplo, en la industria del cine y de los libros que precisan de la construcción de locales específicos, librerías y salas de cine para la distribución y exhibición de sus mercancías. Además, en este modelo es imposible crear al margen de la propia industria cultural y establecen con el consumidor del producto una comunicación unidireccional, característica de los medios de comunicación de masas, cuyos mensajes fluyen del emisor al receptor sin retorno. Es un tipo de industria basado en la propiedad y en la posesión del objeto físico. (GUIRAO, 2018)

El nuevo modelo productivo de industrias creativas —modelo hígado (RAUSSELL, 2009)— desarrolla más funciones, conecta creadores con creadores, usuarios con usuarios, productores con productores e incluso a la inversa del modelo tradicional, mecenas con productores y creadores. Se trata de un modelo constelativo, sin centro ni periferia, en donde la materialización del valor, la creatividad y el conocimiento se han convertido en el insumo de las industrias creativas y los derechos de propiedad intelectual en el auténtico mercado económico de reparto de ganancias y plusvalías. «Tienen potencial de producir riqueza y empleo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual» (UNESCO, 2010). Es por ello que la base de la producción de estas industrias es la propiedad intelectual, habiendo superado la dicotomía entre obra única y serializada porque la transmisión digital aminora la «fricción» de la reproducción. Los contenidos están cifrados de manera digital y simplemente se copia o envía sin necesidad de manufacturarse en soportes materiales cuyo manejo sube los costes de producción y genera dificultades de gestión y distribución. Este tipo de industria está basada en la posibilidad del acceso a internet y a las tecnologías de la información y la comunicación. Se tratan, pues, de industrias cuyo consumo cultural no implica necesariamente la propiedad o apropiación por el consumidor de una copia. En las industrias creativas el consumo es una cuestión de acceso. Si en las industrias culturales el consumo de los bienes producidos se basaba en la reproducción, como bien vio Benjamin, en las industrias creativas el consumo de los bienes se basa en el acceso a los medios y redes de comunicación (BUSTAMANTE, 2017b).

Jeremy Rifkin (2000) en su obra *La era del acceso*. *La revolución de la nueva economía* examina los cambios estructurales

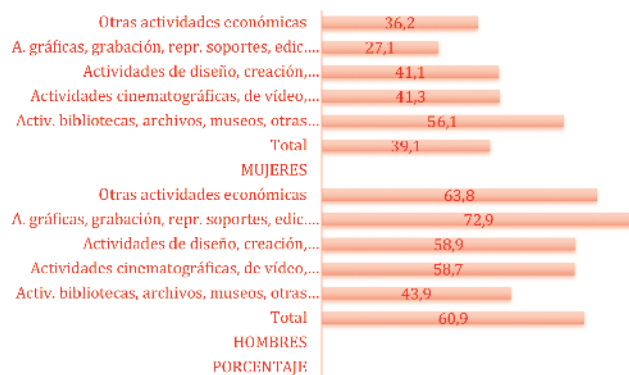
que se producen en la economía a partir de la sociedad del acceso y de las nuevas tecnologías. Enumera como principales la sustitución de los mercados por las redes, de la propiedad física por el acceso a la red y el disfrute de prestaciones en la misma, la marginación de la propiedad física y el ascenso de la propiedad intelectual y el incremento de la mercantilización de las relaciones humanas. Sin duda, la economía cultural es un fiel reflejo de la etapa final del capitalismo: la desmaterialización de los bienes culturales, progresiva sustitución de la propiedad de los bienes por el acceso a los mismos a través de las redes, internet y el espacio de los flujos, la conversión de la cultura en experiencia, el desplazamiento de la producción de productos manufacturados a la provisión de servicios básicos y de estos a la producción de experiencias culturales... Todo lo sólido se desvanece en el aire.

3. Mujeres en las industrias culturales y creativas

La desigual presencia de las mujeres en las industrias culturales y creativas saca a la luz la brecha de desigualdad entre estos dos modelos de industria. Según la *Encuesta de Población Activa en el ámbito cultural 2018* (INE) las mujeres ocupan el 39,1 % de los empleos del ámbito cultural frente al 60,9% de los hombres, si bien desde 2011 el porcentaje de mujeres en el sector cultural ha aumentado en 1,5 puntos. Pero el dato interesante viene en la empleabilidad. Aquí observamos que las mujeres ocupan fundamentalmente los empleos relacionados con las industrias culturales tradicionales: bibliotecas, archivos, museos, edición de libros o periódicos, un 56,1% de mujeres,

43,9% hombres. En cambio, los hombres ocupan el empleo más cercano a las nuevas industrias creativas: artes gráficas, grabación, reproducción de soportes, edición musical, fabricación de soportes con un 72,9% hombres y un 27,1 % de mujeres.

Empleo cultural por sexo y actividades económicas 2018



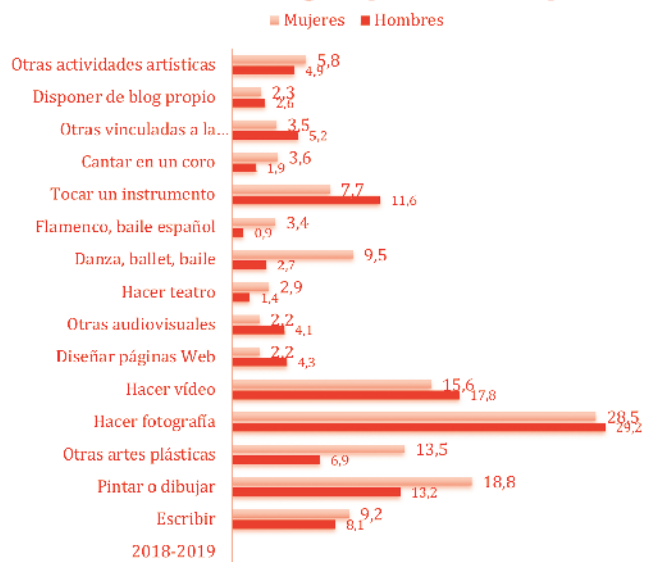
Gráfica nº1

Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte. Explotación de la Encuesta de Población Activa en el Ámbito Cultural, INE. Elaboración propia



En la misma línea, en el proceso de creación que es la primera fase productiva de las industrias culturales y creativas vemos que, según la encuesta de hábitos y prácticas culturales, (gráfica n°2), las mujeres escriben más que los hombres: 9,2% de mujeres y 8,1% de hombres; pintan o dibujan más 18,8 % mujeres frente a 13,2 % hombres y están muy por delante en artes plásticas: 13,5 % de mujeres y solo un 6,9 % de hombres. En cambio, estos se sitúan por delante en la práctica de la fotografía, casi un punto de diferencia, el vídeo y diseño de páginas web: hombres 4,3% y mujeres 2,2%.

Personas que han realizado actividades artísticas en el último año según tipo de actividad por sexo



Gráfica n°2

Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte. Encuesta de hábitos y prácticas culturales 2018-2019. Elaboración propia

Sorprende cruzar estos datos de las actividades culturales de creación que realizan hombres y mujeres con los registros de la propiedad intelectual en concepto de autor. Ellos registran más sus producciones culturales que ellas. En cifras absolutas, han registrado sus obras como autores en primera inscripción: 21.816 hombres frente a 12.027 mujeres. En el sector literario, por ejemplo, aunque declaran escribir más las mujeres, hay una diferencia en registros de primeras inscripciones en concepto de autor de 4705 inscripciones más de obras literarias a favor de los hombres, 783 obras cientí-

ficas, y la diferencia se agranda en las obras musicales: 3083 más los hombres (Gráfica n° 3).

Titulares de primeras inscripciones de derechos de propiedad intelectual en concepto de autor



Gráfica n°3

Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte. Explotación Estadística del Registro General de la Propiedad Intelectual. Elaboración propia

En cuanto a la evolución del número de personas físicas que componen las entidades de gestión de derechos de propiedad de autor y de propiedad intelectual, observamos que la brecha de la desigualdad en la composición de estas entidades es muy grande. El 78,4 por ciento de los miembros son hombres frente a un 21,6 por ciento de mujeres. En el caso de los derechos de los productores, la presencia de la mujer aumenta al 22,1 por ciento, mientras que crece al 30,3 por ciento en los derechos de artistas, intérpretes o ejecutantes. Por entidades, el 18,8 por ciento de la SGAE está compuesta por mujeres, mientras que en el caso de CEDRO aumenta al 34,7 por ciento. En VEGAP se sitúa en el 35,3 por ciento y en DAMA el 34,4 por ciento.

Tabla n° 1

Miembros de las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual por tipo de entidad y sexo de las personas físicas.

Porcentaje	2017	
	Personas Hombres	Personas físicas: Mujeres
TOTAL	76,5	23,5
De derechos de autor: TOTAL	78,4	21,6
De derechos de autor: SGAE	81,2	18,8
De derechos de autor: CEDRO	65,3	34,7
De derechos de autor: VEGAP	64,7	35,3
De derechos de autor: DAMA	65,6	34,4
De derechos de artistas, intérpretes o ejecutantes: TOTAL	69,7	30,3

De derechos de artistas, intérpretes o ejecutantes: ATSGE	54,5	45,5
De derechos de artistas, intérpretes o ejecutantes: AIE	78,5	21,5
De derechos de productores: TOTAL	77,9	22,1
De derechos de productores: IIGEDA	77,6	22,4
De derechos de productores: AGEDI	81,6	18,4

Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte. Explotación de la Estadística de los Datos de Derechos de Propiedad Intelectual Gestionados por las Entidades de Gestión, Subdirección General de Propiedad Intelectual. Elaboración propia

4. Conclusiones

Empezamos este artículo aludiendo a los obstáculos que la mujer se encuentra tradicionalmente a la hora de producir bienes culturales. Virginia Woolf (2016, 2017) señaló dos fundamentales, uno en el orden material y otro en el orden simbólico: el acceso a los medios-modos de producción y el ángel del hogar o rol de la feminidad, que atribuye solo a la mujer el trabajo doméstico y de los cuidados —la conciliación de la vida familiar y laboral—. Pero hay un tercer obstáculo que tiene que ver también con el orden simbólico, con la dimensión que tiene la cultura de crear y producir significados que identifican al grupo, con la capacidad de construir y dominar el marco de los valores compartidos, y con la capacidad de legitimar y visibilizar los bienes culturales.

La baja representación de las mujeres en los organismos y entidades de gestión de derechos de autor y propiedad; la menor legitimidad y visibilidad de los bienes culturales producidos por mujeres, que registran menos sus derechos de autoría, dice mucho de la dominación masculina en el campo cultural. A fin de cuentas, ¿Quién tiene la propiedad del valor añadido sobre los procesos de producción simbólica? El 78,4 de los miembros que componen las sociedades y entidades que gestionan los derechos de autor y propiedad intelectual, reparten beneficios y se quedan plusvalías son hombres.

Al igual que sucede en otros ámbitos de la vida social, científica, política y económica las mujeres no están representadas igualitariamente en los órganos principales de gestión y decisión. Por ello, analizar la situación de las mujeres en las industrias culturales, como bien vio Mattelart (1982), pasa por redefinir las ambivalencias que estructuran la relación entre los sexos. Para empezar, hay que preguntarse lo que significa el hecho de que uno de los sexos detente la legitimidad y el reconocimiento de los bienes culturales que produce, lo que le proporciona el dominio sobre lo real y lo social; el poder de producir sentido y significado. Y en

cambio el otro esté mínimamente representado en el espacio social cultural o bien quede relegado y reducido a un cuerpo bello y reproductor.

Es un hecho que el consumo, la producción y la participación de las mujeres en la cultura ha aumentado notablemente, incluso se da dado un ligero aumento, pequeños porcentajes más elevados de mujeres que leen libros, que asisten al teatro, que declaran escribir o pintar. Entonces, ¿Cómo se explica que los bienes culturales que producen no alcancen la misma legitimidad social? Vivimos la contradicción de que a pesar de la feminización de los procesos de consumo y producción no se ha producido la igualdad en el reconocimiento social (GUIRAO, 2019). El problema del reconocimiento de los bienes culturales producidos por mujeres es un problema de estatus y legitimidad. Sencillamente porque las estructuras del conocimiento y de la cultura continúan siendo profundamente androcéntricas. El relato del hombre y de su experiencia domina el mundo.

Sin duda, uno de los grandes temas del pensamiento político contemporáneo gira en torno al problema de la diversidad, a la cuestión de cómo atender la demanda de reconocimiento de derechos identitarios y culturales por los que pugnan diversos colectivos en el espacio social. La pensadora feminista Nancy Fraser (2016) sostiene que, en este escenario, las luchas por la porción de espacio y visibilidad entre todas las experiencias identitarias, especialmente subordinadas y estigmatizadas, pone en marcha el mecanismo institucional de reconocimiento e inclusión mediante el cual el poder legitima la diversidad vulnerable.

Para ello, sostiene Fraser, es tan importante considerar el reconocimiento como una cuestión de justicia social y esto significa examinar los patrones de valores culturales institucionalizados y sus efectos sobre el estatus de los actores sociales. Si estos patrones culturales consideran a otros actores como inferiores, excluidos, invisibles o miembros no plenos del espacio social, entonces se trata de subordinación y falta de reconocimiento; porque, finalmente, el reconocimiento no se reduce a una cuestión de estima social, sino de patrones de valores culturales que impiden la valorización de otras identidades y su participación en la vida social. No es solo una lucha por los medios y modos de producción lo que está en juego, es la batalla por la hegemonía cultural y sus formas simbólicas de legitimidad.

Bibliografía

ADORNO, TH. y HORKHEIMER, M. (1994): “La industria cultural” en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta.

AMORÓS, C. (2001): *Feminismo, igualdad y diferencia*. México, PUEG/UNAM.

ANUARIO DE ESTADÍSTICAS CULTURALES (2018-2019): *Encuesta de hábitos y prácticas culturales*, Ministerio de Cultura y Deporte.

BENJAMIN, W. (1988): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.

BOURDIEU, P. (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.

_____ (2000): *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.

BUSTAMANTE, E. (2017a): “Las industrias culturales y creativas” en *Periférica. Revista para el análisis de la cultura y del territorio*, Editorial UCA, nº 18, págs. 88-117.

_____. (2017b): *Informe sobre el estado de la cultura en España 2017. Igualdad y diversidad en la era digital*, Madrid, Observatorio de cultura y Comunicación, Fundación Alternativas.

BUTLER, J. (2014): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós

BUTLER, J. y FRASER, N. (2016): *¿Reconocimiento o redistribución? Un debate entre marxismo y feminismo*, Madrid, Traficantes de Sueños.

ECO, U. (1995): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets.

GUIRAO, C. (2018): “La construcción social de la cultura” en *Las expresiones culturales analizadas desde la universidad*, Madrid, Tecnos.

_____ (2019): “La perspectiva de género en la cultura española. Mujeres y cultura en cifras” en *Visiones multidisciplinares de la igualdad entre mujeres y hombres*, Murcia, Laborum.

MATTELART, M. (1982): *Mujeres e industrias culturales*, Barcelona, Anagrama.

NOCHLIN, L. (2015): “Why Have There Been No Great Women Artists?” en Nochlin, L. y Reilly, M. (eds.): *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. Nueva York, Thames and Hudson, págs. 42-68.

POLLOCK, G. (2007): *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo.

RAUSELL, P. (2009): *Las ciudades creativas: Hurgando en el slogan*, Valencia, Fundación Kreanta, <http://www.econcult.eu/es/publicaciones/las-ciudades-creativas-hurgando-en-el-slogan/>

RIFKIN, J. (2000): *La era del acceso, la revolución de la nueva economía*, Barcelona, Paidós.

TREMBLAY, G. (2011): “Desde la teoría de las industrias culturales. Evaluación crítica de la economía de la creatividad” en Bustamante, E. (ed.): *Industrias Creativas. Amenazas sobre la cultura digital*, Barcelona, Gedisa.

UNESCO (2010): *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*, <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/220384s.pdf>

_____ (2013): *Informe sobre la economía creativa. Edición especial*, New York, PNUD, <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013-es.pdf>

WOOLF, V. (2016): *Una habitación propia*, Barcelona, Austral Singular Planeta Libros.

_____ (2017): *Las mujeres y la literatura*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, prólogo de Laura Freixas.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

AUTOR

Fran G. Matute

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Periodista cultural

TÍTULO

Los papeles (de la cultura) del ayer.

CORREO-E

frangmatute@gmail.com

RESUMEN

Asistimos a una inesperada reivindicación de la llamada prensa cultural marginal española, surgida durante el franquismo en forma sobre todo de revistas y fanzines de diversa índole, con un marcado acento contracultural en sus propuestas, dotadas a su vez de un innegable atractivo estético desde el punto de vista del diseño. A través de exposiciones, retrospectivas y monografías estas publicaciones están reconstruyendo el relato cultural de España, provocando a su vez encendidos debates en la prensa cultural actual. Se da así la aparente paradoja de que la prensa cultural oficial de ahora se está viendo obligada a hablar de la marginal de antaño. Nos planteamos en consecuencia qué publicaciones culturales actuales podrán el día de mañana tener un valor y una funcionalidad similar a la de aquella prensa marginal.

PALABRAS CLAVE

Prensa cultural, prensa marginal, contracultura, franquismo, postfranquismo, transición, arte, cómic, arquitectura, política, fotografía, cine, pintura, literatura, poesía, feminismo, fanzine, prensa digital, medios.

AUTHOR

Fran G. Matute

PROFESSIONAL AFFILIATION

Cultural journalist

TITLE

The roles (of culture) of yesterday.

E-MAIL

frangmatute@gmail.com

ABSTRACT

We attended an unexpected notification of the so-called marginal Spanish cultural press, emerged during the Franco regime in the form of magazines and fanzines of various kinds, with a strong accent from a point of view of countercultural design in their proposals, endowed with an undeniable aesthetic appeal from the point of view of design. Through exhibitions, retrospectives and monographs these publications are reconstructing the cultural story of Spain, causing in turn fired debates in the current cultural press. There is thus the apparent paradox that the official cultural press is now being forced to talk about the marginal cultural press of yesteryear. We consider accordingly what cultural publications may have tomorrow have a value and functionality like the marginal press.

KEYWORDS

Cultural press, marginal press, counterculture, Francoism, post-Francoism, transition, art, comic, architecture, politics, photography, cinema, painting, literature, poetry, feminism, fanzine, digital press, media.

Los papeles (de la cultura) del ayer

Fran G. Matute

77

¿Quién quiere leer la prensa del día anterior?, se preguntaban los Rolling Stones hace poco más de cincuenta años. Hoy esta pregunta —por no hablar de su eventual respuesta— tiene seguro un sentido muy diferente al que podría tener en aquel lejano 1966, cuando Mick Jagger compuso *Yesterday's Papers* a modo de ajuste de cuentas con una de sus novias. La prensa se sigue leyendo, ya sea en papel o en una pantalla, pero los conceptos de hoy y mañana parecen haberse desdibujado frente a una nueva línea temporal de realidad en la que prima el ya, y donde lo ocurrido tiene muchas posibilidades de desaparecer al instante sepultado por lo que está a punto de ocurrir, *and so on...* como diría Slavoj Žižek. Si uno lo piensa bien, la prensa de antaño —la prensa a la que aluden los Stones en su canción— recogía con dificultad los verdaderos sucesos del momento, sobre todo si lo comparamos con la vertiginosidad con la que ahora se componen ciertas noticias. Dando por buena esta reflexión, debería sorprendernos encontrar en la prensa diaria —sobre todo en la cultural, sobre todo en la digital— semejante cantidad de referencias a lo que ocurrió en el pasado. Pudiendo por fin captar el latido del día a día, quizás el gran deseo de todo periodista de raza, ¿Por qué detenerse a celebrar con tanto ahínco los distintos aniversarios que de cualquier cosa se

cumplen a cada momento? Ahora mismo, mientras escribo este artículo, veo en Twitter que hay quien celebra los 64 años (sic) del estreno de la película *La noche del cazador*, de Charles Laughton. Aplicando esta lógica, todos los días de todos los años venideros tendríamos que celebrar el aniversario de miles de eventos culturales del pasado y no daría tiempo material para hablar del presente. Es probable, por tanto, que la cultura no sea ya una «noticia». Es probable que quizás nunca lo haya sido. Pero vayamos por partes.

Ante mí tengo algunos ejemplares de revistas culturales creadas, dirigidas y publicadas en España entre finales de los años cincuenta y principios de los ochenta del pasado siglo. Sus títulos son: *Afal* (1956-1963), *Papeles de Son Armandans* (1956-1979), *Hogar y arquitectura* (1955-1978), *Primer Acto* (1957-2003), *Triunfo* (1962-1982), *Cuadernos para el diálogo* (1963-1978), *Mundo joven* (1968-1973), *Bang!* (1968-1977), *CAU* (1970-1982), *Nueva lente* (1971-1979), *Star* (1974-1980), *Ajoblanco* (1974-1980), *El Viejo Topo* (1976-1982), *Vindicación feminista* (1976-1979) y *El Víbora* (1979-2005), pero podrían ser tantos otros. Son revistas que hablan sobre filosofía, poesía, narrativa, teatro, música, pintura, escultura, arquitectura, cine, fotografía, cómic, ilustración y diseño, así como de política. Las hojéo y me parecen fascinantes, porque están

todas llenas de vida. Ideológicamente cubren un muy amplio espectro: *Papeles de Son Armadans*, por ejemplo, fue fundada por Camilo José Cela quien trabajó voluntariamente como censor en el Cuerpo Policial de Investigación y Vigilancia del Ministerio de la Gobernación; por su parte, *Vindicación feminista* fue fundada por Lidia Falcón, militante del PSUC y torturada por ello durante el franquismo. En todas se da cabida a los que quizás sean los dos aspectos esenciales de la cultura, la creación y el análisis, pues en ellas colaboran tanto los artistas, con material propio, como los estudiosos del medio, a través de artículos o reseñas. Algunas duraron muchos años, otras muy poco, pero en común siempre tuvieron una más que trabajada estética, ya que por encima de cualquier prestigio profesional o intelectual quisieron ser un producto atractivo para su potencial público; cosa que, por otro lado, consiguieron: no es extraño ver hoy día muchas de estas revistas en los museos, para empezar porque no pocas veces sus portadas fueron realizadas por dibujantes, fotógrafos o diseñadores de renombre (son los casos de Carlos Pérez Siquier, Colita, Nazario, Mariscal, Pablo Pérez-Mínguez, Ceesepe o Alberto Corazón, entre otros), un renombre que muchos se ganaron, no debe olvidarse, gracias a su participación en estas cabeceras.

Con todo, estos títulos no se reivindican ahora solo por su forma, también se hace por su contenido, en la medida en que fueron el espejo de una realidad que no quedó (nada) bien recogida en la prensa diaria del momento. Al fin y al cabo, España vivía o venía de vivir en una dictadura, y es por esto por lo que muchas de estas revistas han servido o están sirviendo para reescribir la historia reciente de este país desde una perspectiva que *grosso modo* podríamos llamar «contracultural», en el sentido de que sus contenidos rara vez se ajustaron a los de la corriente principal.

¿Quién querría ahora sumergirse en estas páginas? Por fortuna, mucha gente, muchos periodistas o investigadores (para muestra, un botón: en 2004, Francisco Javier Davara Torrego, de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, realizó su tesis doctoral titulada *Cuadernos para el diálogo: un modelo de periodismo crítico*), y no pocos coleccionistas o meros nostálgicos. La prueba de ello es la atención mediática que hoy día, tras años de olvido, están consiguiendo de nuevo generar muchas de ellas, ya desempolvados los recuerdos, también desaparecido (o no) el halo «transgresor» que algunas con el tiempo tuvieron. Un ejemplo de lo anterior sería el artículo que el pasado 9 de septiembre publicó el célebre periodista Ramón de España en *Letra Global*, titulado “Los años de *Star*”, revista

en la que por cierto colaboró durante su última etapa. En el marco de este proceso de reevaluación, las hay que han sido recuperadas y son consultables en su integridad gracias a la digitalización, como es el caso de *Afal*, *Papeles de Son Armadans*, *Triunfo*, *CAU*, *Ajoblanco* o *Vindicación feminista*. Otras se han reivindicado a través de exposiciones temáticas: las exposiciones *Cela. Literatura y Arte. La pintura a través de los Papeles de Son Armadans*, vista en 2017 en el Círculo de Bellas Arte de Madrid; *Las portadas de Nueva Lente*, también de 2017, vista en el Centro Andaluz de la Fotografía, en Almería; o la reciente *El Vibora. Cómic contracultural*, en el MNAC de Barcelona, son un buen ejemplo de ello; por no hablar de la gran colectiva *El pintor de canciones. Conexiones entre las artes visuales, la escritura y la música popular en España (1948-1978)*, vista el año pasado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. También se han publicado interesantes monografías sobre algunas, como *Star. La contracultura de los 70*, escrita por Juan José Fernández, su fundador; *Los 70 a destajo*, las memorias de Pepe Ribas y la revista *Ajoblanco*; *Vindicación Feminista. Una voz colectiva, una historia propia*, el interesantísimo estudio de María Ángeles Larumbe; o la muy particular *Triunfo. Una revista abierta al sur*, coordinada por José Romero Portillo, centrada en la importante presencia andaluza que tuvo la mítica revista.

La lucha por la preservación de los archivos históricos de algunos de los colaboradores estrella de estas revistas ha sido también de lo más llamativa. El Archivo Lafuente, en Santander, se había hecho recientemente con los fondos del poeta experimental Fernando Millán y del historietista e ilustrador Ceesepe, iniciando así una clara política de interés por las posvanguardias españolas, para a continuación adquirir los de Mariscal, Nazario, Miguel Farriol, Montesol, Pepe Ribas o Pepichek, con no poca polémica de por medio ante la aparente pasividad de las autoridades catalanas por custodiar un material fundamental para entender el movimiento libertario que se vivió en Barcelona a principios de la década de 1970. De esta batalla dio buena cuenta *La Vanguardia* el pasado 16 de junio en un artículo firmado por Justo Barranco con el título “El *underground* de Mariscal se encamina a Santander”.

Toda esta nueva bibliografía, todo este nuevo impulso positivo, toda esta reconstrucción del más reciente relato cultural de España, amparada a su vez por la publicación de al menos cuatro monografías fundamentales, como son *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, de Teresa M. Vilarós; *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, de Germán Labrador; *Bikinis, fútbol y rock & roll. Cró-*



nica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977), de Adrian Vogel; y *Cómo acabar con la contracultura. Una historia subterránea de España (1970-2016)*, de Jordi Costa, ha llevado a la prensa cultural a enfrentarse de alguna manera a su pasado, al verse obligada a hablar de todo este *corpus* periodístico alternativo que en apenas cincuenta años ha acabado en los museos como representante del verdadero latido cultural de un país sometido, entre otras cosas, por la censura.

Al hilo de lo anterior, no parece un dato casual el que muchas de estas revistas desaparecieran con la llegada de la democracia a España, poco después, además, de que algunas hubieran alcanzado cifras de ventas de lo más considerables. Fue el caso de *Ajoblanco*, que alrededor de 1977 llegó a tener tiradas de noventa mil ejemplares, o *El Viejo Topo*, con puntas de cincuenta mil. ¿Por qué se produjo esta situación? Me vienen ahora al recuerdo las siguientes palabras de la mítica galerista Juana de Aizpuru, dichas a mí en una entrevista que le realicé en mayo de 2018 para la revista *Jot Down*:

Con la muerte de Franco sabíamos todos que la situación ineludiblemente iba a cambiar. Para un lado o para otro, para bien o para mal, pero la cosa igual

no iba a seguir porque el franquismo era Franco. Fueros momentos duros, difíciles, que vivimos un poco asustados, porque siempre tuvimos el temor de que se produjera un golpe militar. Estuvimos así unos años, como perros sin amo, expectantes, improvisando. Y, claro, en ese ambiente, en lo último en lo que pensaba uno era en el arte. Los galeristas lo pasamos muy mal con la llegada de la democracia, porque la gente dejó no solo de entrar en las galerías sino de comprar en ellas

Por más que de Aizpuru se esté refiriendo a un ámbito tan diferente al de la prensa marginal como es el del arte contemporáneo, parece bastante plausible asumir que las causas de decadencia de un mercado u otro tuvieron las mismas raíces. Con el fin de la dictadura, con la eventual desaparición de la censura, algunas de las citadas revistas, las más abiertamente transgresoras, perdieron su razón de ser; el resto fue perdiendo poco a poco a su público objetivo, absorbido como quedó por la vida política, en una situación que podríamos encontrar similar a la actual, si atendemos al grado de atención que la prensa concede a



las cuestiones políticas en comparación con los asuntos de la cultura.

La pregunta, pues, se impone: ¿Qué revistas culturales españolas del siglo XXI acabarán el día de mañana reivindicadas no como momias sino como artefactos vivos con capacidad para reescribir nuestra historia? ¿De cuáles se hablará en la prensa del futuro? Habrá quien piense, en primer lugar, que existe un problema de formatos, en concreto con el digital, en el que no pocas revistas se sostienen hoy día en exclusividad. Serían los casos de las generalistas *Culturamas*, *Thalamus Magazine* o *Indienauta*, de las literarias como *Pliego Suelto*, *Ženda* y *Revista de Letras*; o *CuCoCuadernos*, dedicada al cómic; o la musical *Jenesaispop*. Resulta, no obstante, de lo más llamativo comprobar cómo el grueso de las grandes revistas culturales del presente ha seguido confiando en el papel: *Mondo Brutto*, *Jot Down*, *El Estado Mental*, *Caimán*, *Žut*, *Panenka*, *Salvaje*, *Oculto Lit*, *La Muy*, *Vacaciones en Polonia*, *Agente Provocador*, *Presencia Humana*, *Libriñula*, *Estación Poesía*, *Buensalvaje*, *Materiales por derribo*, *Karate Press*, *Yorokobu*, *Exit*... la lista sería interminable. Para colmo, la mayoría de ellas mantiene en paralelo su web oficial. No, no será el formato un problema para pasar a la posteridad. Es más, lo anterior invita a elucubrar sobre lo que hubieran podido llegar a ser algunas de las viejas revistas citadas —muchas realizadas con pocos medios, de forma casi artesanal— de haber dispuesto de las ventajas de diseño, edición y distribución que ofrecen hoy día las nuevas tecnologías.

Desaparecida formalmente la institución de la censura (consciente, al menos, de que sigue existiendo vestida con otros ropajes), es justo otorgar a la digitalización, ya se dijo, el haber sido clave en todo este proceso de recuperación de la prensa contracultural, desperdigada hasta entonces en cientos de ejemplares sueltos perdidos en los mercadillos de segunda mano, tristemente ajenos a cualquier biblioteca pública (bonita paradoja esta, por otro lado, que pone de manifiesto la rabiosa marginalidad en la que nacieron y desaparecieron muchos de aquellos títulos). Se produce así un curioso encuentro, casi un cruce de caminos, entre el pasado y el presente. De repente, la red se ha convertido en el lugar donde todo confluye. De un lado, el pasado recuperado para siempre, revestido de una nueva legitimidad. De otro, el presente luchando por imitar al pasado, por defender unos principios de independencia y autenticidad quizás hoy inserviles por culpa de la atomización generada por lo digital, pendientes en todo caso de ver si en el futuro alguien se acordará de ellos, a la espera de saber si la cultura del ahora será o no noticia el día de mañana, confiando en que al menos, para entonces, se hayan disuelto los Rolling Stones.

temas

AUTORA

Charo Ramos Reyes

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Periodista y jefa de Cultura de *Diario de Sevilla*.

TÍTULO

En la calle de la cultura.

CORREO-E

chramos@diariodesevilla.es

RESUMEN

La prensa escrita sigue siendo en España el medio que más espacio dedica a los contenidos culturales. En el contexto de la transformación digital, este artículo reflexiona sobre la necesidad de apoyar un periodismo cultural especializado, de contexto y riguroso que cumpla una misión prescriptora y relevante para la comunidad.

PALABRAS CLAVE

Periodismo, cultura, especialización, análisis, prescripción, crítica.

AUTHOR

Charo Ramos Reyes

PROFESSIONAL AFFILIATION

Journalist and head of Culture from the *Diario de Sevilla*.

TITLE

On the street of culture.

E-MAIL

chramos@diariodesevilla.es

ABSTRACT

The written press remains in Spain the medium that dedicates more space to cultural content. In the context of digital transformation, this article reflects the need to support a specialized, contextual and rigorous cultural journalism that fulfills a prescriptive and relevant mission for the community.

KEYWORDS

Journalism, culture, specialization, analysis, prescription, review.



En la calle de la cultura

Charo Ramos Reyes

83

Hace ahora veinte años, el escritor Ignacio Martínez de Pisón acudió al aula cultural de El Corte Inglés de Sevilla, cuyas actividades coordinaba otro certero narrador, Fernando Iwasaki, y al acabar el encuentro con la prensa andaluza convocada agradeció a su anfitrión el que la charla hubiera discurrido en unos términos que juzgó intelectualmente provechosos y amables. «Estos periodistas culturales están entre los mejores de España, se han leído todos mis libros». Fue probablemente la primera vez que reflexioné sobre mi pertenencia a un colectivo en el que siempre había soñado militar pero que siempre asocié a la generación anterior a la mía.

Efectivamente, nos leíamos los libros antes de entrevistar al autor. Y no solo el título que lo traía de promoción a la capital andaluza, sino todos los anteriores, y con especial atención aquellos que habían marcado un punto de inflexión en su trayectoria, como ocurriría en su caso con la no ficción *Enterrar a los muertos* o con *Las armas y las letras* en el caso de Andrés Trapiello, libros que nos ayudarían a redescubrir nuestra historia literaria y política arrojando luz sobre figuras opacadas por prejuicios y banderías. Creo que todos los

periodistas culturales que conozco, de alguna manera, quieren contribuir a una hazaña así: hacer justicia a un creador, devolver la vida a un texto que parecía irrelevante al juicio crítico años atrás, acercar a un lector una obra de arte sin cuya textura y emoción la vida valdría algo menos la pena.

«Leer es revolucionario», defendía el editor italiano Carlo Feltrinelli referido a un mundo en que las personas que están bajo el poderoso influjo de las redes sociales dedican cada vez menos tiempo a sí mismas. Recuerda la cita Jorge Herralde, fundador de Anagrama, en su libro *Un día en la vida de un editor*, donde abunda en la idea de que «en un momento en el que todo el mundo está enganchado veinticuatro horas al día a la pantalla el libro es el instrumento más sofisticado para la profundidad intelectual».

Aspirar a la profundidad y al rigor, al análisis, en suma, a un periodismo reposado y de segunda velocidad, más que a la acumulación informativa sin filtro ni jerarquía, es la misión del periodista cultural, cuyo trabajo debería ser también prescriptor y relevante, cultural y políticamente, para la sociedad en la que trabaja.

Nuestro oficio está en plena mutación por la crisis financiera y sobre todo por la transformación digital, que no solo ha afectado a los hábitos de los lectores sino al propio

modelo de negocio de los medios de comunicación, que buscan cómo financiar sus proyectos ante la caída de los ingresos publicitarios. Suscriptores o muros de pago pueden ser el futuro del periodismo, como parecen demostrar los ejemplos de empresas que han conseguido sanear sus cuentas a la manera de *The Washington Post* o *The New York Times*, pero de momento nadie ha dicho la última palabra.

Entiendo el periodismo cultural como una disciplina en el sentido que le otorga uno de sus maestros, Sergio Vila-Sanjuán: como una pasión por la creación y las actividades culturales, que son el objeto de nuestro trabajo. Y siguiendo la definición que el periodista barcelonés y director del suplemento Cultural de *La Vanguardia* incluye en su excelente libro *Una crónica del periodismo cultural*, lo que nos diferencia respecto al columnismo, la crítica o el ensayo es «el acceso directo a las fuentes y el conocimiento también directo y personal de los lugares que se describen: la capacidad de generar documentos vivos».

El periodismo cultural es un oficio, como el periodismo a secas, pero como recuerda Vila-Sanjuán la consolidación de la industria cultural española a raíz de la democracia y la expansión internacional del ocio cultural provocaron que en los últimos cuarenta años comenzara a haber en numerosos medios secciones autónomas de cultura. Incluso diarios de tirada nacional dotaron a sus ediciones regionales de especialistas en el tema. El periódico para el que trabajo, *Diario de Sevilla*, también nació en 1999 garantizando su compromiso con el periodismo cultural y contratando para ello a un sólido equipo de críticos y lanzando un suplemento semanal, *Culturas*, que ofreció una ambiciosa mirada desde Andalucía sobre las actividades culturales. No fue una operación en tierra extraña ya que la cabecera matriz de la empresa, *Diario de Cádiz*, había contado durante años con una de las mejores secciones de cultura de la prensa española, comandada por Lalia González-Santiago, otra figura recurrente al hablar de cultura y medios de comunicación en Andalucía.

Pese a que el consumo cultural está creciendo en nuestro país y en 2019 los españoles escuchan música, leen y van al cine más que hace cuatro años, según la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España (2018-2019) que elabora el Ministerio de Cultura, la difusión de las actividades culturales ha visto rebajar sus espacios tradicionales a raíz de la crisis económica. También la eclosión de internet, con sus blogs y revistas digitales especializadas, ha obligado a replantear el escenario en que trabajamos, en muchos casos a una economía de subsistencia.

Entiendo el periodismo cultural como una disciplina en el sentido que le otorga uno de sus maestros, Sergio Vila-Sanjuán: como una pasión por la creación y las actividades culturales, que son el objeto de nuestro trabajo.

La situación no ha sido, por desgracia, muy diferente en los medios públicos y en este momento solo subsiste un espacio televisivo dedicado a los libros en España, Página Dos que dirige y presenta Oscar López en RTVE, y la presencia del arte de vanguardia mantiene una presencia ínfima comparada con las apuestas por recortar la distancia con los países del entorno que asumieron en la transición de espacios como *Metrópolis*, referente desde 1985 en su género y considerado el programa cultural más longevo de la televisión en España.

Descubrir a creadores que trabajan en la periferia de la cultura de masas ha sido siempre uno de los alicientes del periodismo cultural. Todavía recuerdo mi primera entrevista para *Diario de Cádiz* cuando aún era estudiante y González-Santiago me encargó entrevistar al artista campogibraltareño Chema Cobo, que exhibía su enigmática serie de los Joker. Me impresionó su mundo inclasificable y personal, su colorido de aliento pop, su habilidad para el dibujo, el relato de sus obsesiones estéticas. Cuando llegué a la redacción y lo planteé, eufórica, mi jefa me dijo sin alzar la vista: «No te dejes impresionar demasiado». Y ese consejo tan breve ha sido acaso uno de los más valiosos en mis casi treinta años de ejercicio profesional, y sin que ello suponga un demérito para Chema Cobo, uno de los mejores artistas españoles de su generación.

Un periodista cultural no debería masajear el ego de sus entrevistados, ni adular los intereses de la industria cultural, tan rearmada durante los años noventa y siguientes gracias, en nuestro contexto, al apoyo de las políticas autonómicas. Debe, por el contrario, ofrecer un relato que interpele, que muestre las contradicciones de los procesos creativos, mediante el ejercicio de un periodismo reposado, desgajado del frenesí de las agendas y declaraciones, que ilumine los claroscuros y pliegues por donde avanza la creación. En este año, por ejemplo, ha sido muy interesante atender al despegue de la literatura punki y deslenguada de Cristina Morales gracias al respaldo de su Premio Herralde a *Lectura fácil*. Emociona además que esto suceda en el cincuenta aniversario de la editorial Anagrama, un sello donde en los últimos años han encontrado su casa autores andaluces que antes habíamos acompañado desde sellos más minoritarios, como la citada Morales, Sara Mesa o Marina Perezagua.

Aplaudir lo sancionado por el mercado, hacernos eco del gusto imperante, es uno de los riesgos del periodismo cultural en un momento en que la información suele convertirse en mercancía de cambio al servicio de los poderes que financian los medios de comunicación, ya sean económicos

o políticos, por citar los más recurrentes. Elegir es excluir y configurar una marca, permanecer fiel a ella. Que la marca sea creíble y pertinente durante años son retos del periodismo cultural, ahora y hace cuarenta años.

En los medios generalistas y especialmente en el sector privado las secciones han ido reduciéndose de capital humano desde el inicio de la crisis y esto ha supuesto un freno para la especialización cultural. Como consecuencia, hay una gran dependencia de la agenda institucional y poco tiempo para desarrollar agendas propias así como para el análisis y la reflexión, que consumen mayores esfuerzos y recursos.

Del mismo modo que la concentración en grandes grupos editoriales conlleva la sobreexposición mediática de sus libros y productos, y puede impedir ver los brotes verdes de los sellos minoritarios e independientes, las exposiciones patrocinadas por las fundaciones de las cajas de ahorro y bancos tienen un hueco asegurado en las agendas y en la cobertura de las secciones de cultura. Les presuponemos calidad pero, si no fuera así, difícilmente en las condiciones actuales podríamos obviarlas dado que suelen estar promovidas por anunciantes fieles.



Confiamos por ello a los críticos el ejercicio responsable de una crítica libre y sin cortapisas, ajena a las dinámicas que sostienen las relaciones entre las fuentes y los periodistas culturales, que en este momento son más conciliadoras que beligerantes. La falta de personal en las secciones y por tanto de tiempo para atender los contenidos desde diversas perspectivas han favorecido que la entrevista sea el género recurrente en estos tiempos y abunden, por supuesto, las que se realizan a creadores en gira de promoción de su libro o su obra.

La calidad de una sección de cultura depende de sus redactores tanto como de su equipo de críticos, que no solo aportan un juicio independiente y relevante, sino que proveen a la plantilla de pistas e informaciones que son especialmente útiles cuando tienen que elaborar reportajes, preparar entrevistas o escribir obituarios, ese género que no ha perdido relevancia en estos tiempos de bulimia digital sino todo lo contrario. Tal vez por la percepción de lo frágil que son la memoria y los archivos en los tiempos de internet y el *big data*, honrar a los muertos es una práctica ante la cual los editores no escatiman páginas ni recursos económicos.

En la actualidad, según los datos referidos a 2017 del último informe publicado por la Fundación Contemporánea, elaborado por Kantar Media, la prensa escrita es el medio que más importancia da a la cultura y la principal fuente en audiencia, comparada con la radio y la televisión. Las cadenas generalistas de televisión, pese a ser el medio que más audiencia atrae, apenas le dan cobertura. Los medios regionales, y esto es llamativo, dedican más espacio al ámbito cultural que sus homólogos de difusión nacional.

Entre el 1 de enero y el 31 de diciembre de 2017, *El Mundo* fue el periódico que más noticias de Cultura publicó, y fueron 12.912. *Diario de Sevilla* aparece en el noveno puesto en este *ranking* nacional con 5.812 noticias culturales, muy cerca del *Ideal de Granada*, que publicó 6.008. El impacto en la audiencia no fue equivalente pues el medio más leído en cultura fue *El País*, que había sido el quinto en número de publicaciones. Las áreas más atendidas fueron el cine en primer lugar seguido por la literatura y la música.

Sin embargo, el desplazamiento de internet como fuente ha cambiado radicalmente el escenario y, como constata el informe de la Fundación Contemporánea, los medios generalistas reducen porcentualmente la presencia de noticias culturales en sus ediciones digitales pese a incluir más secciones (como gastronomía, sucesos, moda, lujo o plataformas) que en sus ediciones impresas.

En ese contexto los blogs culturales y revistas especializadas han florecido en esta primavera digital y esto es especialmente beneficioso para ciertas áreas, como la danza, las artes plásticas, la arquitectura, el cómic, el diseño o la filosofía, menos atendidas en las secciones de los medios generalistas.

Durante más de veinte años me he dedicado al periodismo cultural en medios provinciales y regionales, siempre impresos. Fundamentalmente escribo del mercado del arte, de galerías y museos, de exposiciones. También de literatura. El periodismo cultural exige un amplio bagaje intelectual pero sobre todo requiere de la curiosidad necesaria para aceptar someterte a un examen continuo y diario, a una formación adulta constante. Joseph Campbell, el celebrado autor de *Las máscaras de Dios*, lo expresó con gracia. Para él, «el periodista tiene la obligación de educarse a sí mismo en público».

Una de las ventajas del periodismo de provincias es la posibilidad que brinda de tomar el pulso a la escena cultural cercana. Atender las manifestaciones que despuntan, que son más interesantes o novedosas, que tienen ambición y podrían trascender el marco local.

La evolución de la danza flamenca en Andalucía ofrece un buen ejemplo de cómo el periodismo cultural puede acompañar el cambio social y a la vez anticiparlo o favorecerlo. Desde que el bailar sevillano Israel Galván debutó en 1998 con su propia compañía en la X Bienal de Flamenco con ¡Mira!/ Los zapatos rojos la prensa ha formado parte de su conversación con el público, ha ayudado a entender el contexto y los mecanismos de trabajo de un creador tan inclasificable como enraizado en una tradición muy concreta. Las controversias sobre su arte, que nunca le han abandonado del todo, han generado a lo largo de los años pintorescas páginas en la prensa más ensimismada. Pero son mayoría las voces que han alentado y han sido testigos de la maduración de su vocabulario coreográfico, hoy internacionalmente respetado y programado, y en esa dialéctica el periodismo cultural y la crítica de baile se han visto fortalecidos.

El periodismo cultural es, en suma, una puerta excelente para acceder a los valores que nos identifican como comunidad, como colectivo o como ciudad. Y concluyo pensando en Manuel Chaves Nogales, probablemente el mejor periodista español de la primera mitad del siglo XX y uno de los que ha modelado nuestra mirada de periodistas culturales a lo largo de los últimos treinta años.

Aunque poca gente lo recuerda así, ya que se dio a conocer internacionalmente como reportero de guerra y

cronista político, antes de dirigir el periódico fiel a Azaña. Ahora, Manuel Chaves Nogales era también un gran periodista cultural, como demuestra la variedad de sus lecturas, su interés por las actividades teatrales, musicales y operísticas, su atención a la arquitectura y las bellas artes, y sobre todo su respeto por el patrimonio histórico. Estas constantes se aprecian en sus grandes libros de reportajes, como *Lo que ha quedado del imperio de los zares*, donde entrevista en París a una joven Irène Némirovsky con motivo de la publicación de su primera novela. Pero la pasión por la cultura late en sus crónicas, entrevistas y artículos, recogidos en los volúmenes de su obra periodística que editó la Diputación de Sevilla. Y en

su obra de juventud *La ciudad*, un retrato de esa Sevilla escindida entre la tradición y el pulso de la modernidad que aún sorprende por su vigencia.

Creo que el haber acompañado la recuperación de una obra de la calidad de la de Chaves a lo largo de los años, mediante reportajes, entrevistas y reseñas, y el poder difundirla dentro y fuera de España resume la misión que atribuyo al periodismo cultural: dar testimonio de los mejores logros creativos de una sociedad alentando su lectura, su visión o su disfrute. Ser la brújula que marque la excelencia.

AUTOR

Julián Sobrino Simal
Marina Sanz Carlos

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Profesor Universidad de Sevilla
Archivera, vocal de TICCIH-España

TÍTULO

Pensando el patrimonio industrial. Los retos del siglo XXI.

CORREO-E

arquind@us.es
timonelamarina@gmail.com

RESUMEN

El VII Seminario de Paisajes Industriales de Andalucía “Pensando el patrimonio industrial: Los retos del siglo XXI”, organizado por el Centro de Estudios Andaluces y The International Committee for Conservation Industrial Heritage - España (TICCIH-España) en los días 17 y 19 de mayo de 2018 en la localidad sevillana de Villanueva del Río y Minas —en colaboración con la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla— estuvo destinado a analizar la situación del patrimonio industrial en España con atención específica a la realidad de Andalucía, al objeto de actualizar conocimientos, metodologías y propuestas. Las conclusiones de ese encuentro, que reunió durante cuatro sesiones de trabajo a una nutrida representación de la pluralidad disciplinar, generacional, territorial, profesional y de género que caracterizan al patrimonio industrial se concretan en el presente documento denominado “Carta de Sevilla de Patrimonio Industrial”, 2018 que los Coordinadores científicos del Seminario y los asistentes quieren hacer público para orientar las prácticas de investigación y gestión del patrimonio industrial.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio industrial, cultura del trabajo, protección del patrimonio, metodología de investigación, rehabilitación, arquitectura industrial, obra pública, paisaje de la producción y memoria industrial.

AUTHOR

Julián Sobrino Simal
Marina Sanz Carlos

PROFESSIONAL AFFILIATION

Professor at Sevilla University
Archivist, vocal of TICCIH-Spain

TITLE

Thinking of industrial heritage. The challenges of the XXI century.

E-MAIL

arquind@us.es
timonelamarina@gmail.com

ABSTRACT

The VII Seminar on Industrial Landscapes of Andalusia “Thinking about industrial heritage: The challenges of the 21 century”, organised by the Andalusian Centre for Studies and the International Committee for Conservation Industrial Heritage-Spain (TICCIH-Spain) during the 17 and 19 of May, 2018 in the Sevillian locality of Villanueva del Río y Minas (in collaboration with the University of Seville School of Architecture) was intended to analyse the situation of industrial heritage in Spain, with specific attention paid to the current reality of Andalusia. The main object being the updating of knowledge, methodologies and proposals. The conclusions of this seminar, which met over four working sessions and incorporated a broad representation of the disciplinary, generational, territorial, professional and gender plurality that characterises industrial heritage, are reproduced in this document, entitled “Carta de Sevilla de Patrimonio Industrial, 2018”, which the scientific coordinators and attendees of the Seminar wish to make public in order to guide research practises and management of industrial heritage.

KEYWORDS

Industrial heritage, work culture, heritage protection, research methodology, rehabilitation, industrial architecture, public works, production landscape and industrial memory.

Pensando el patrimonio industrial. Los retos del siglo XXI

Julián Sobrino Simal
Marina Sanz Carlos

1. Introducción

Como arranque inicial hemos de considerar que el patrimonio industrial está compuesto por un extenso y variado repertorio de testimonios históricos, tanto materiales como inmateriales. Para el primer caso, podemos hablar de los bienes muebles e inmuebles generados, en el transcurso histórico, por las actividades extractivas, productoras y distribuidoras de los diversos sectores de la economía. Estos bienes patrimoniales se insertan en un paisaje o entorno determinado, que también ha de ser objeto de protección debido a que la industria es una consecuencia directa del uso que la sociedad hace del medio natural.

Como consecuencia de las necesidades de la industria encontramos inmerso en este campo patrimonial núcleos temáticos referidos al patrimonio industrial, técnico, científico y de la obra pública. Si a ello unimos el entorno empresarial, laboral y simbólico necesario para llevar a cabo las tareas industriales obtenemos un amplio marco de conocimiento que solo puede ser explicado desde su estructura multidisciplinar. Esta situación de pluralidad conceptual es la que caracteriza hoy día a las aproximaciones teóricas al mundo de la industrialización, para concretarse, en el sentido estricto del sistema surgido tras la revolución industrial, a la moderna

disciplina conocida como Arqueología industrial y a su concreción cultural del patrimonio industrial.

Este patrimonio constituye un extraordinario yacimiento de recursos para las sociedades actuales debido a la rica complejidad que lo constituye. Las razones de su interés son variadas y tienen que ver con la estructura histórica de la memoria de una comunidad —documento—, con los valores y significados de orden artístico asociados a las formas materiales de la industrialización —estética—, con sus propiedades de eficiencia —formación—, con su potencial de utilidad para nuevos usos —reciclaje—, o con los sentimientos de autoestima y tradición cultural concebidos como expresión de los rasgos de identidad de un pueblo —símbolos—. El concepto del patrimonio industrial se expresa siempre en relación a un territorio que, además de geográfico, es social y económico, constituyéndose el patrimonio industrial como nodo de investigación evidente entre el espacio de los recursos, las actividades productivas y los pobladores.

La cultura de nuestros días ha asumido ya que los testimonios del mundo del trabajo pueden pasar a formar parte del patrimonio histórico. En el ámbito internacional se multiplican las iniciativas tendentes a rehabilitar, proporcionando nuevos usos útiles para la sociedad, las antiguas fábricas



Fig. 1: Participantes en la redacción Carta de Sevilla, mayo 2018, Villanueva del Río y Minas.

cas, almacenes, explotaciones mineras, centrales eléctricas o estaciones ferroviarias. De esta manera, emergen con fuerza estos objetos industriales, hasta ahora desconsiderados, desclasificados y desvalorados, que ofrecen nuevas oportunidades a espacios donde antes solo había ruinas decadentes, reconocidas únicamente por los expertos en patrimonio industrial.

Por tanto, desde la centralidad del presente es desde donde debemos operar una estrategia que nos sirva para poder reconocer el lugar que debe desempeñar la cultura del trabajo en la sociedad actual y los límites de su utilización, partiendo de una orientación moderna y dinámica que tenga como finalidad integrar la memoria histórica en un proceso de desarrollo avanzado y sostenible.

Asumimos la definición que establece el Plan Nacional de Patrimonio Industrial¹:

Se entiende por Patrimonio industrial el conjunto de los bienes muebles, inmuebles y sistemas de sociabilidad relacionados con la cultura del trabajo que han sido generados por las actividades de extracción, de transformación, de transporte, de distribución y de gestión generados por el sistema económico surgido de la “revolución industrial”. Estos bienes se deben

entender como un todo integral compuesto por el paisaje en el que se insertan, las relaciones industriales en que se estructuran, las arquitecturas que los caracterizan, las técnicas utilizadas en sus procedimientos, los archivos generados durante su actividad y sus prácticas de carácter simbólico.

En Andalucía, a lo largo de siete años, el Centro de Estudios Andaluces dependiente de la Consejería de Presidencia ha acogido la realización de los Seminarios de Paisajes industriales andaluces. Desde el año 2012, salvo la primera edición y la última de 2018, en cada una de ellas hemos querido acudir a algún lugar emblemático de la producción en Andalucía. La intención no es otra que la de reunir «in situ» a los protagonistas de esa actividad productiva junto a especialistas de diferentes ámbitos del conocimiento para propiciar la activación de estrategias y el apoyo a colectivos locales implicados en la protección del patrimonio industrial.

En la primera celebrada en el año 2012 quisimos iniciar el camino con un encuentro sobre la “Memoria de los Paisajes Industriales en Andalucía” en el que se mostraran diferentes aspectos sobre el paisaje industrial, así como conocer también distintas formas de mirar y percibir el paisaje

industrial. A partir de ese año, los seminarios y las ciudades en las que se han celebrado han sido los siguientes:

- 2013: Los paisajes de la Minería (Peñarroya-Pueblonuevo)
- 2014: Los paisajes Portuarios (Cádiz)
- 2015: Los paisajes del Azúcar (Motril)
- 2016: Los paisajes de la Sal. Las salinas de Duernas (Córdoba)
- 2017: Los paisajes de la vid y el vino² (Málaga)
- 2018: Seminario de investigación “Pensando el Patrimonio Industrial. Los Retos del siglo XXI”³
- 2019: Los Paisajes del agua (Huelva)

El siglo XXI nos enfrenta a nuevos retos respecto de la investigación, la tutela y la activación del patrimonio. Los lazos, cada vez más fuertes, entre patrimonio natural y cultural, entre inmueble e inmueble, material e inmaterial, objeto y contexto, gestión técnica especializada y participación ciudadana, lo urbano y lo rural, lo local y lo global, lo singular y lo genérico, y lo concentrado y lo disperso nos llevan a pensar que nos encontramos ante una nueva frontera patrimonial. De ahí que consideráramos la necesidad de realizar el Seminario de investigación “Pensando el Patrimonio Industrial. Los Retos del siglo XXI” en el que pudiéramos abordar una revisión de los planteamientos que afectan al patrimonio industrial desde una actitud comprometida con la cultura, la innovación, la igualdad y la sostenibilidad.

Las conclusiones de ese encuentro, que reunió durante cuatro sesiones de trabajo a una nutrida representación de la pluralidad disciplinar, generacional, territorial, profesional y de género que caracterizan al patrimonio industrial, se concretan en el presente documento denominado *Carta de Sevilla de Patrimonio Industrial, 2018*.

2. Justificación

El debate abierto sobre la puesta en valor del legado histórico del patrimonio industrial en diferentes países del mundo suscita en la actualidad numerosos interrogantes y se expresa en una gran diversidad de planteamientos posibles en cuanto a sus fundamentos teóricos, los procedimientos de protección, los usos potenciales, la integración en los planes de ordenación territorial, los nuevos sujetos de estudio, las herramientas de análisis instrumental y la participación ciudadana, entre otros. Cambios que requieren la generación de un pensamiento fuerte que facilite el avance del conocimien-

to y el planteamiento de estrategias coordinadas e integrales para la revisión de los enfoques que constituyen este mosaico multidisciplinar del patrimonio industrial, y que pensamos que se debería estructurar en una discusión científica rigurosa de carácter abierto partiendo de que la reutilización adaptada de dichos bienes del patrimonio cultural en beneficio de la sociedad suponen un ejemplo de sostenibilidad medioambiental, económica, social y cultural considerando:

- El valor cultural de los testimonios materiales e inmateriales vinculados a las actividades productivas.
- Los impactos territoriales, sociales y ambientales que la técnica ha impulsado por todo el planeta.
- La creciente conciencia ciudadana por el mantenimiento y conservación del patrimonio industrial como parte esencial de la memoria colectiva.
- Los problemas derivados del proceso de aceleración histórica que provocan un incesante incremento de los bienes culturales protegidos.
- Las crisis económicas cíclicas que obligan a las empresas a abandonar su actividad productiva generando amplias zonas de espacios en latencia.
- La importancia de las políticas que incentivan la regeneración de áreas productivas degradadas desde estrategias de cohesión territorial, social y cultural.
- La demanda expresada por colectivos ciudadanos de disponer de espacios donde poder expresar sus relaciones de memoria y sociabilidad.
- La necesidad de rehabilitar los lugares de la producción para poder desarrollar actividades de investigación, creación y producción de carácter colaborativo.
- La intervención y el papel de la mujer en la historia y cultura del trabajo.

Todo ello nos lleva a la necesidad de abordar una revisión de los planteamientos que afectan al patrimonio industrial desde una actitud comprometida con la cultura, la innovación, la igualdad y la sostenibilidad.

3. Metodología

Las preguntas derivadas de los proyectos que, sobre el conocimiento, la catalogación, la conservación, la gestión y la difusión de los testimonios materiales e inmateriales de la Cultura Industrial, que se han ido realizando en las últimas tres décadas comportan importantes cambios conceptuales y metodológicos que afectan a la propia definición del patrimonio industrial y de los bienes que lo integran.

Este proceso puede explicarse en relación con las nuevas dimensiones que han adquirido los bienes industriales, y el conjunto de los bienes culturales, marcadas por: la mayor representatividad de las temáticas, la territorialización de los testimonios materiales, la superación de la objetualización, la ampliación de las cronologías de referencia y la necesaria inserción de la participación ciudadana como resultado del aumento de la conciencia social en relación con estos bienes culturales.

Ello se ve constatado por las nuevas fórmulas de protección y de gestión basadas en la interrelación e interacción de los bienes protegidos, mediante los diseños de itinerarios culturales y la caracterización de los paisajes culturales.

A esta nueva frontera se aproximan de una manera asistemática y, a veces, desordenada, todas las circunstancias anteriormente señaladas, por lo que es necesario establecer una nueva topología patrimonial que supere los estrechos marcos metodológicos y conceptuales anteriores. Este nuevo territorio patrimonial, mezcla y macla de lo anterior y lo presente, lo definimos con el término conceptual de transdisciplinariedad.

En este seminario científico hemos pretendido recoger estas intuiciones, que todavía aletean sin rumbo cierto, como *conceptual heritage butterflyes* en el confuso y agitado panorama de la sociedad globalizada. Situándonos ante la necesidad de diseñar un enfoque integrador de las diversas corrientes del pensamiento y de las demandas sociales, que no solo desde el ámbito del patrimonio industrial sino desde otros campos del conocimiento crítico y de la acción sostenible, se están generando en nuestros mundos, en nuestro único mundo.

El patrimonio industrial necesita ser pensado hoy desde un enfoque renovado capaz de convertirse en un escenario de acción transdisciplinar dadas las complejas variables que afectan a los lugares del trabajo, entre las que destacamos:

1. Los conflictos y la síntesis que se producen entre los distintos modelos socioeconómicos, las máquinas y la naturaleza.
2. La evolución y el dinamismo del territorio en el que se operan cambios constantes que afectan a su morfología, estructura, propiedad y carácter.
3. La variabilidad y la multiplicidad que, en las escalas y en la localización, caracterizan a los espacios de la producción y sus modelos de explotación.
4. El ensanchamiento y la ruptura de los límites administrativos convencionales producto tanto de la industrialización en sí como de la globalización.

5. La diversidad versus la uniformidad que, a veces de manera yuxtapuesta, existen en los lugares del trabajo, evidenciando las contradicciones de la estandarización.
6. La complejidad y la falta de consenso para establecer indicadores válidos para definir los valores y los atributos para su protección.
7. Las diferentes y las contradictorias culturas de intervención que trazan un panorama de incertidumbre en el que peligran numerosos bienes industriales.
8. La participación y las buenas prácticas como garantía de la adecuada orientación de los modelos de gobernanza del patrimonio industrial como corrector de desigualdades.

Todas estas variables conforman un territorio dialéctico, acerca del antes, el ahora y el después, de lo que convencionalmente entendemos como valores patrimoniales y que, en estos espacios, ponen de manifiesto las contradicciones existentes entre los usuarios, los propietarios, los gestores, las empresas, las instituciones, los visitantes, las organizaciones conservacionistas, los académicos y los técnicos, en los ámbitos local, regional, nacional e internacional. Sabiendo que, ante todo, debemos contribuir al mantenimiento de la esencia (fragancia, atmósfera y recuerdo) de los bienes industriales desde su autenticidad, legibilidad, continuidad, integridad, potencialidad y valor documental.

4. Problemas y perspectivas en relación con el patrimonio industrial

El patrimonio industrial constituye un mosaico que nos permite trasladarnos a los acontecimientos, ya sean como episodios, tramas o procesos de las actividades económicas desarrolladas en el territorio español desde la mitad del siglo XVIII. Para comprender los elementos, conjuntos y sistemas que existen en diferentes localizaciones, ordenaciones, escalas y articulaciones nos facilitan una narración comprensiva acerca de cómo los recursos endógenos, existentes en un determinado medio geográfico y a través de específicos procedimientos técnicos, con una cada vez mayor base científica, tecnológica, han generado modelos de explotación, de transformación, de transporte y de comercialización de productos para el consumo en una sociedad que pasó de ser estamental y estática a otra de clases y dinámica. Todo ello en un contexto marcado por el productivismo de raíz occidental y sus contradictorias consecuencias, difíciles de aislar una a

una, de impactos medioambientales, extinción de recursos naturales, desigualdades de clase, género y origen geográfico, junto a mejoras en la esperanza de vida, la educación generalizada, las infraestructuras de comunicación o los medios de subsistencia, entendido todo este conjunto en un entrecruzamiento conflictivo del que es complejo separar causa, consecuencia y actitud.

Entre las temáticas analizadas y debatidas en este seminario se encuentran:

1. *Interviniendo críticamente: las arquitecturas y los paisajes industriales.* El impacto de la generalización de las prácticas de intervención arquitectónica y paisajística en los espacios industriales aconseja revisar los criterios de intervención para establecer un marco consensuado en el que se pueda conciliar la conservación de sus valores, la activación de sus potencialidades y la sostenibilidad del proyecto junto a la diversificación de nuevos usos.
2. *Revisando la catalogación: la transversalidad como metodología y las TIC.* Las TIC nos ofrecen la posibilidad de establecer un nuevo modelo de registro integral que combine la documentación y las estrategias necesarias para la caracterización, la valoración, la protec-

El patrimonio industrial constituye un mosaico que nos permite trasladarnos a los acontecimientos, ya sean como episodios, tramas o procesos de las actividades económicas desarrolladas en el territorio español desde la mitad del siglo XVIII

ción, la difusión y la gestión desde una metodología transversal que incluya también las dimensiones perceptivas y participativas.

3. *Visibilizando los olvidos: el trabajo tiene género.* El actual enfoque de la perspectiva de género como espacio de pensamiento que rescata el rol invisible de la mujer en las tareas empresariales, técnicas y laborales debe transferirse a la investigación, a la difusión y a las prácticas de recuperación de los testimonios del patrimonio industrial.
4. *Ordenando el territorio: las geografías del patrimonio industrial.* La diversidad de los marcos geográficos en los que se enclavan los testimonios del patrimonio industrial y los diferentes intereses de los agentes socioeconómicos que en ellos interactúan nos exigen identificar sus lógicas territoriales, medioambientales y las afecciones del planeamiento urbano y regional.
5. *Interpretando la obsolescencia: conceptos, relatos y formatos.* La imparable acumulación de los restos materiales y de los testimonios inmateriales de la cultura industrial derivada de la aceleración histórica producida desde la primera Revolución Industrial y de la vertiginosa obsolescencia inherente al actual sistema económico, necesitan de una renovación de los sistemas de conservación, museología y museografía.
6. *Construyendo el territorio: el patrimonio de las obras públicas.* Las estrechas relaciones existentes entre las arquitecturas de la industrialización, las infraestructuras de las obras públicas, del transporte y de la energía, junto a los equipamientos sociales y residenciales derivados de la industrialización, conforman una trama y un paisaje, que deben integrarse en las estrategias de protección.
7. *Recordando se avanza: los actores, los conflictos y las memorias.* La relevancia que para el patrimonio industrial, como memoria del trabajo, tienen las relaciones y los conflictos laborales y sociales inherentes a los procesos de industrialización y desindustrialización, así como sus simbolizaciones, que deben ser incorporadas desde las miradas de la sociología y de la antropología, para insertarse en los proyectos y discursos patrimoniales.
8. *Gestionando se mantiene: cómo conseguir unas buenas prácticas.* La problemática de la financiación inicial y del sostenimiento económico posterior de los espacios intervenidos del patrimonio industrial es uno de los factores cruciales de la gestión de los proyectos, tanto en lo que se refiere a los agentes que intervienen

como en la definición de programas de usos viables, siendo necesario establecer un banco de buenas prácticas.

9. *Participando se incluye: el patrimonio no tiene dueño, es de todos.* La generación de un nuevo modelo de sociedad más abierta y participativa en los temas que afectan al patrimonio cultural y a sus paisajes demanda la obligación de diseñar modelos participativos que, en el caso del industrial, favorezcan los procesos de apropiación social por parte de las comunidades y entidades del entorno de estos bienes.

5. Recomendaciones

Dada la complejidad y transversalidad de cada una de las temáticas abordadas en este Seminario hemos procedido a agruparlas en tres bloques: 1. Conceptualizaciones; 2. Metodologías y herramientas y 3. Propuestas y acciones.

5.1. Conceptualizaciones

1. Las diferentes culturas disciplinares que construyen los conocimientos, las prácticas y las intervenciones en el patrimonio industrial, así como la condición multidimensional de su cultura, obligan a realizar un esfuerzo de normalización que facilite la discusión y la toma de decisiones.
2. La compleja estructura y articulación de los procesos industriales ha de contemplar las infraestructuras y las obras públicas como las redes imprescindibles que facilitan los procesos industriales, tanto en su complementariedad como en su especificidad.
3. Los territorios de la producción son de carácter evolutivo y en ellos se identifican los rasgos básicos que definen las actividades económicas, los procedimientos técnicos y las relaciones de producción de un territorio.
4. Las actividades productivas características de sectores, procesos o territorios pueden ser consideradas como paisajes culturales cuando en ellas concurren valores históricos, técnicos y sociales.
5. Los territorios industriales están marcados por continuidades y rupturas, que convierten al medio físico en un escenario de observación de las transformaciones, de los usos, de las desigualdades y de los impactos que las sociedades han generado mediante la explotación de los recursos naturales.

6. Los impactos de la industria en el territorio constituyen parte del objeto de estudio en cuanto a sus escalas de acción, sus grados de intensificación, sus efectos de durabilidad y sus niveles de riesgo, sin obviar su dimensión cultural, su potencial de reciclaje y su valor de resiliencia.
7. La memoria colectiva de la clase trabajadora debe ser considerada como un elemento referencia para entender los espacios de trabajo y las relaciones que se establecen entre la cultura material, la inmaterial y el territorio.
8. El estudio del patrimonio industrial ha de contemplar el papel que las mujeres han tenido en los procesos económicos, en los espacios de sociabilidad y en la técnica.
9. El proceso de aceleración histórica y la hiper-productividad de nuestras actuales sociedades globalizadas nos ubican ante la necesidad de considerar el valor de representatividad como un criterio imprescindible para la selección de los bienes muebles.
10. La pervivencia de los atributos patrimoniales inherentes a los sitios industriales debe basarse en la legibilidad y la autenticidad de modo que permitan registrar la preservación de los valores protegidos.
11. La identificación de los usos compatibles, para cada elemento, conjunto o sistema, con su forma y su función, contribuye a mantener los valores de la memoria del trabajo y del lugar de la producción.
12. La museología de la técnica, de la ciencia o de la industria debe ser reconsiderada a la luz de sus inequívocas funciones como constructora de relatos que deben ser integrales e inclusivos y facilitar un espacio de generación de procesos activos y de relatos abiertos a la educación técnica de la ciudadanía.
13. La generación de modelos de conocimiento, de catalogación y de gobernanza de carácter abierto y participativo es de singular interés para que se produzca la simbiosis entre historia, memoria y ciudadanía.
14. La transversalidad del patrimonio industrial incide en que este no debe ser considerado como un tema exclusivamente cultural, sino que ha de formar parte de una visión multisectorial que se inserte en el conjunto de las políticas de las administraciones públicas y de las empresas.
15. La salvaguarda del patrimonio industrial español es imprescindible para comprender las conexiones entre la industrialización española y la revolución

industrial europea dentro de un proceso histórico y territorial de integración definido por la cultura del trabajo y la transferencia técnica.

16. Es necesario conocer el papel crucial jugado por España en las conexiones mediante intercambios justos o desiguales de las personas, los productos y los procedimientos relacionados con la ciencia, la técnica y la industria en los ámbitos territoriales de Latinoamérica, Asia y África.

5.2. Metodologías y herramientas

1. La complejidad del patrimonio industrial en sus diferentes variables de estudio nos obligan a un esfuerzo de ejercicio multidisciplinar en el cual los distintos campos de conocimiento se encuentren colaborativamente sin protagonismos excluyentes.
2. La historia de la ingeniería, de la técnica, de la ciencia, de la economía, del arte, así como la antropología o la sociología son disciplinas indispensables para

el estudio, la protección, la conservación y la activación del patrimonio industrial.

3. El proyecto de investigación ha de ser riguroso y documentado, y en él debe jugar un rol importante, aunque no excluyente, la universidad mediante la conformación de grupos de investigación especializados en el tratamiento del patrimonio industrial, incorporando, igualmente, programas en materia preventiva.
4. El objeto de estudio debe ser caracterizado en su multidimensionalidad histórica, morfológica, material, fenomenológica, social y simbólica mediante un enfoque decididamente transversal y multiescalar evitando el predominio de un enfoque disciplinar.
5. Los estudios sobre el patrimonio industrial en España deben, sin renunciar a lo global, profundizar en la dimensión productiva sectorial y en su marco territorial para ponderar el conocimiento y la valoración de las causas y las consecuencias de la industrialización.
6. La temporalización de los procesos y de los testimonios del patrimonio industrial deben contar con unas



Fig. 2: Sala de bombas en la Estación de bombeo de agua de Adufe en Alcalá Guadaíra

- cronologías apropiadas y específicas que minimicen los sesgos derivados de otras disciplinas y ámbitos patrimoniales ajenos a la industrialización.
7. Es necesario revisar la metodología de catalogación del patrimonio industrial para incorporar de manera eficiente los diversos giros que el paradigma de patrimonio ha incorporado en las últimas décadas, incluyendo principios de legibilidad, permanencia y compatibilidad.
 8. El trabajo de campo es insustituible para conocer de primera mano el lugar de estudio y desarrollar en él las observaciones y toma de datos del contexto geográfico y de todas aquellas variables que permitan facilitar el posterior análisis morfológico acerca de cómo es, de dónde procede su tipología, qué elementos contiene y qué procedimientos se desarrollaron allí.
 9. La prospección arqueológica con sus diversos métodos, herramientas y procedimientos, debe constituir una parte integral, e integrada, del proceso de caracterización del objeto de estudio.
 10. Es necesario valorar el carácter territorial de las tipologías industriales para facilitar la incorporación de sus tramas, sus trazados y sus infraestructuras en las intervenciones en los antiguos espacios industriales.
 11. El uso de las fuentes orales es siempre conveniente, pero resulta particularmente indicado para aquellas actividades que carecen de registros documentales escritos o documentar aspectos de carácter sociológico y técnico ligados a la actividad.
 12. En el momento actual de crisis civilizatoria y ambiental hay que repensar de una manera creativa, crítica e innovadora las metodologías de los lugares industriales utilizando los avances producidos por las TIC.
 13. Las metodologías de intervención en el patrimonio industrial han de contemplar en sus propuestas la estrecha relación existente entre los nuevos usos y el mantenimiento de la legibilidad funcional de los lugares industriales.
 14. La intervención debe ser considerada como un proceso no finalista, de carácter gradual, que permita su revisión constante mediante la evaluación de la experiencia y la incorporación de los nuevos datos.
 15. La rehabilitación ha de tener en cuenta las buenas prácticas existentes sobre intervención y gestión en patrimonio industrial, siendo obligatoria la documentación del proceso en los aspectos normativos, financieros, arqueológicos, arquitectónicos y antropológicos.
 16. Los programas de conservación preventiva son muy indicados para aquellos bienes industriales en peligro de desaparición para asegurar su integridad así como su aplicación al mantenimiento sostenible de los ya intervenidos.
 17. Los lugares industriales, en latencia o intervenidos, poseen una extraordinaria potencialidad como espacios públicos, que resignifican, representan y actúan sobre la memoria y la calidad de vida de la ciudadanía.
 18. Los estudios de patrimonio industrial deben considerar la presencia de la mujer en los procesos económicos, sin olvidar las relaciones entre géneros, en sus dimensiones de relación con el espacio, el mercado de trabajo, las máquinas y las herramientas, el lenguaje, las experiencias de sociabilidad y las expresiones simbólicas.
 19. Las investigaciones deben poseer un carácter proactivo mediante iniciativas de modelos de gestión, públicos o privados, que contemplen los avances producidos recientemente gracias a los procesos colaborativos para generar una gestión concertada del legado de la industrialización.
 20. Reivindicamos la práctica de la libre disponibilidad y libre acceso para todas las producciones de datos de carácter administrativo, técnico o científico derivados de las prácticas de las diversas administraciones, de la universidad y de las asociaciones.
 21. Las reivindicaciones de la clase trabajadora que de una manera indudable han repercutido en la mejora de la calidad de vida de toda la ciudadanía mediante huelgas y otros movimientos de resistencia constituyen un núcleo referencial para explicar los espacios del trabajo.
 22. Se deben impulsar procesos que generen interactividad entre los promotores inmobiliarios públicos o privados, las asociaciones de empresarios, las entidades de economía social, las instituciones y las asociaciones de defensa del patrimonio industrial.

5.3. Propuestas y acciones

1. Es urgente desarrollar un proyecto estatal relacionado con la memoria al trabajo que asegure la pervi-

- vencia de estos documentos insustituibles para entender la cultura del trabajo mediante la metodología de la historia oral de los testimonios y sabres de los técnicos, los directivos y los trabajadores.
2. Solicitamos al Ministerio de Cultura y Deporte la creación de un centro de investigación de la cultura del trabajo que comprenda las funciones de investigación, de formación, de depósito de archivos y de alojamiento de los inventarios.
 3. El Gobierno español debe revisar y actualizar la Ley Mecenazgo (Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo) para que de manera singularizada se incluya al patrimonio científico y al industrial.
 4. Proponemos consensuar estrategias específicas de apoyo al patrimonio industrial en el Parlamento español y en los parlamentos autonómicos que tengan un carácter coordinado y transversal.
 5. Las empresas históricas deben contar con un marco adecuado de incentivos fiscales, de mecenazgo y de orientación técnica especializada para que se impliquen en el desarrollo de proyectos de protección, conservación y difusión de sus bienes inmuebles, muebles y documentales.
 6. Los bienes pertenecientes al patrimonio industrial deben ser registrados en los catálogos municipales de patrimonio arquitectónico y en los planes generales de urbanismo.
 7. Es conveniente incorporar al suelo público las zonas industriales abandonadas o en proceso de deterioro para promover áreas de rehabilitación industrial concertadas entre las administraciones y los agentes económicos y sociales.
 8. Se deben generar políticas efectivas de protección y tutela de las colecciones compuestas por bienes muebles y documentales de gran valor histórico.
 9. Los sindicatos deben incorporar a sus políticas de preservación de memoria la dimensión patrimonial de los bienes muebles e inmuebles generados durante los procesos de industrialización.
 10. Los inventarios realizados hasta la fecha por las diferentes administraciones u otras entidades sobre patrimonio industrial deben contar con una copia en el centro de investigación de la cultura del trabajo y, provisionalmente, en el IPCE para que estén a disposición de los investigadores y de la ciudadanía.
 11. Las diferentes normativas del planeamiento urbanístico y territorial deben recoger, en sus distintos ámbitos competenciales y administrativos, la especificidad de los bienes industriales y de las obras públicas mediante catalogaciones y planes especiales.
 12. Es urgente la catalogación de las industrias surgidas de las industrializaciones 2.0 y 3.0 debido a los constantes y sucesivos ciclos recesivos producidos por la actual globalización económica.
 13. La creciente obsolescencia de los bienes muebles desactivados y desamortizados, como la maquinaria, el mobiliario y los productos, surgidos de la industrialización precisan de un almacenamiento provisional tutelado por las administraciones públicas.
 14. Debe ser destacada la importancia de la formación especializada para orientar la intervención mediante estudios de posgrado y la creación de revistas especializadas que puedan contribuir a mejorar la calidad de los relatos.
 15. La educación en patrimonio, para sus cuerpos docente y discente, constituye una herramienta esencial para valorar el legado de la industrialización y, por tanto, deben incluirse contenidos específicos en los planes de estudio de las Enseñanzas Obligatorias.
 16. El turismo industrial, de las industrias vivas o desaparecidas, debe incorporar de manera ineludible el contexto histórico de la actividad productiva, así como la descripción rigurosa de los procesos y procedimientos que explica.
 17. La industria cultural debe contemplar en la gestión de los espacios industriales la difusión de la memoria del trabajo y los conflictos que en ellos se desarrollaron desde las metodologías utilizadas por la investigación en patrimonio industrial.
 18. Se deben integrar los saberes y los oficios desaparecidos o en trance de pérdida en las experiencias actuales de las economías de lo común, que conocemos como economías horizontales, generando acciones con las escalas urbanas ya que entendemos que la ciudad debe recuperar la diversidad de funciones.
 19. Los proyectos de intervención, de gestión o de difusión, han de ser evaluados en relación con la eficiencia de las inversiones para generar prácticas sostenibles en las que prime la austeridad y la rentabilidad social.
 20. Las administraciones deben diseñar estrategias propias que incorporen el patrimonio industrial como un recurso activo para el desarrollo económico, cul-

tural, territorial y social, implantando programas de innovación experimental.

21. Las infraestructuras históricas deben ser conservadas no solo desde su intrínseco valor histórico, sino también desde su valor de continuidad al servicio de la ciudadanía, el territorio y el paisaje.
22. Han de abrirse líneas de financiación específicas para proyectos de rehabilitación industrial estructuradas en los programas internacionales y combinarse con las estatales y regionales.

Coordinación del seminario

Julián Sobrino Simal, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla y vicepresidente de TICCIH-España.

Marina Sanz Carlos, archivera, vocal de TICCIH-España.

Ponentes

- *Interviniendo críticamente: las arquitecturas y los paisajes industriales.*
- Esperanza Marrodán Giordia, profesora asociada del Departamento de Teoría, Proyectos y Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Navarra.
- *Revisando la catalogación: la transversalidad como metodología y las tics.*
- Pilar Biel Ibáñez, profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Secretaria de TICCIH-España.
- *Visualizando los olvidos: el trabajo tiene género.*
- Ángeles Castaño Madroñal, profesora del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla.
- *Ordenando el territorio: las geografías del patrimonio industrial.*
- José Luis Lalana Soto, profesor del Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid y miembro del Instituto Universitario de Urbanística.
- *Interpretando la obsolescencia: conceptos, relatos y formatos.*
- Marina Martínez de Marañón Yanguas, directora de Colecciones del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- *Construyendo el territorio: el patrimonio de las obras públicas.*

- Inmaculada Aguilar Civera, catedrática de Historia del Arte del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, académica correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).
- *Recordando se avanza: los actores, los conflictos y las memorias.*
- Juan José Castillo Alonso, catedrático de Sociología, profesor emérito en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid.
- *Gestionando se mantiene: cómo conseguir unas buenas prácticas.*
- Miguel Ángel Álvarez Areces, director de la revista *Ábaco*, presidente de INCUNA (Industria, Cultura y Naturaleza) y presidente de la sección española del Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH).
- *Participando se incluye: el patrimonio no tiene dueño, es de todos.*
- Julia Rey Pérez, miembro del grupo de investigación: Ciudad, Arquitectura y Patrimonio Contemporáneos, investigadora contratada del V Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla y del Plan Maestro del Centro Histórico del Distrito Central de Honduras.

Expertos invitados

Arenas Posadas, Carlos, profesor de Historia e Instituciones Económicas de la Universidad de Sevilla.

Berrocal Ruiz, Paloma, arqueóloga del Proyecto “Per Amor a l’Art” de Valencia.

Bestué Cardiel, Isabel, profesora del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería de Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Caminos, Canales y Puertos de la Universidad de Granada.

Cañamaque López, Rubén, profesor de Enseñanza Secundaria y presidente y socio fundador de la Asociación de Vías Verdes y Patrimonio Industrial “La Maquinilla” de Peñarroya-Pueblonuevo.

Capel Saéz, Horacio, catedrático de Geografía Humana de la Universidad de Barcelona.

Cárcamo Martínez, Joaquín, miembro fundador y actual vocal de la Asociación Vasca del patrimonio Industrial y Obra Pública. Miembro del consejo asesor de TICCIH España.

Carmona Badía, Xoan, catedrático de Historia e Instituciones Económicas de la Universidad de Santiago de Compostela.

Domingo Santos, Juan, profesor de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

Guzmán Valdivia, Antonio, historiador y miembro de la Asociación de Defensa del Patrimonio Industrial de Málaga.

Ibáñez Montoya, Joaquín, miembro del Comité de Dirección de la Maestría Centroamericana en Conservación y Gestión del Patrimonio para el desarrollo promovido por la UPM y UPV con soporte de la AECID. Director del Aula G+I_Patrimonio Arquitectónico e Industrial.

Lara Coira, Manuel, profesor en la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de La Coruña y presidente de Buxa, Asociación Gallega del Patrimonio Industrial.

Larive López, Enrique, arquitecto y profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla.

Linarejos Cruz, María, coordinadora del Plan Nacional de Patrimonio Industrial, arqueóloga, miembro de la Junta Directiva de TICCIH España y responsable de la Sección de Paisaje Industrial.

Peris Sánchez, Diego, arquitecto y presidente de la Fundación Miguel PISAC.

Puertas Juez, Javier, presidente de AVIOP (Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública).

Sánchez Mustieles, Diana, Dra. Arquitecta y Editora del Blog “Patrimonio Industrial Arquitectónico”.

Sánchez Picón, Andrés, catedrático del Departamento de Economía y Empresa de la Universidad de Almería.

Santos Ganges, Luis, profesor del área de Urbanística y Ordenación del Territorio en la Escuela de Arquitectura

de la Universidad de Valladolid, miembro permanente del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid y director de la revista *Ciudades*.

Tatjer Mir, Mercedes, catedrática de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Universidad de Barcelona. Especializada en geografía urbana e historia urbana y en didáctica del medio urbano.

Notas

(1) Plan Nacional de Patrimonio Industrial, actualización de 2016. Puede consultarse en: <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/patrimonio-industrial/definicion.html>

(2) Puede consultarse en: <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/patrimonio-industrial/definicion.html>

(3) En esta ocasión tuvimos la oportunidad de participar con nuestro apoyo, el del Centro de Estudios Andaluces y de todos los participantes, para el reconocimiento de la FAO como Sistema Importante e Ingenioso de producción Agrícola Mundial Denominado SIPAM en 2018, de la producción de uva pasa de la Axarquía malagueña.

(4) Organizado por el Centro de Estudios Andaluces y The International Committee for Conservation Industrial Heritage-España (TICCIH-España). Celebrado los días 17 y 19 de mayo de 2018 en la localidad sevillana de Villanueva del Río y Minas en colaboración con la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

AUTORES

Antonio Casado da Rocha
Eshter Uria Iriarte

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Doctor investigador
Profesora adjunta

TÍTULO

Cultivando comunidades de práctica en la extensión universitaria: artes escénicas y performativas en el campus de Gipuzkoa.

CORREO-E

antonio.casado@ehu.eus
mariaesther.uria@ehu.eus

RESUMEN

El artículo presenta la extensión universitaria desde un enfoque relacional, como un ecosistema de interacciones entre agentes académicos y sociales, dentro y fuera del campus. Basándose en una investigación-acción reciente en la Universidad del País Vasco, el artículo recomienda medidas concretas, como hacer tiempo para celebrar las culturas universitarias; abrir espacios para la creatividad y el cambio; y dar autonomía a los agentes culturales ya presentes en el campus. Esta sugerencia se ilustra mediante la creación de una asociación de artes escénicas y performativas en el campus de Gipuzkoa.

PALABRAS CLAVE

Comunidades de práctica, cultura universitaria, artes escénicas y performativas, Universidad del País Vasco.

AUTHORS

Antonio Casado da Rocha
Esther Uria Iriarte

PROFESSIONAL AFFILIATION

Research Doctor
Assistant professor

TITLE

Cultivating communities of practice in university extension: scenic and performative arts in the Gipuzkoa Campus.

E-MAIL

antonio.casado@ehu.eus
mariaesther.uria@ehu.eus

ABSTRACT

In this paper, university extension is understood from a relational point of view, as an ecosystem of interactions between academic and social agents, inside and outside campus. Based on a recent action-research at the University of the Basque Country, the paper suggests specific measures such as making time to celebrate university cultures; opening up spaces for creativity and change; and granting autonomy to those culture makers already present in campus. This recommendation is illustrated by describing the creation of a scenic and performative arts society in the Gipuzkoa campus.

KEYWORDS

Communities of practice, university culture, scenic and performative arts, University of the Basque Country.

Cultivando comunidades de práctica en la extensión universitaria: artes escénicas y performativas en el campus de Gipuzkoa

Antonio Casado da Rocha
Esther Uria Iriarte

101

1. Introducción. Comunidades de práctica y cultura universitaria

La noción de «comunidad de práctica» (CP), entendida como un tipo de organización informal orientada al aprendizaje, fue introducida en la literatura por LAVE y WENGER en 1991 y desde entonces ha sido extensivamente empleada en los sectores educativo y empresarial; también, más recientemente, en algunas experiencias formativas en gestión cultural (HADLEY, 2011). A grandes rasgos, una CP es un grupo de personas interesadas en un mismo problema, técnica o cuestión que les interesa, y que interactúan de manera regular para aprender juntas y unas de otras. Pero más que un grupo concreto, siguiendo a PYRKO et al. (2017) entendemos a las CP y el conocimiento que proporcionan más como un proceso que como un producto o entidad que pueda implantarse en un entorno dado.

Una revisión sistemática de la literatura sobre CP en los sectores sanitario y empresarial (LI et al., 2009) destaca algunas características comunes en las CP estudiadas: sus integrantes interactúan entre sí, colaboran para compartir y crear conocimientos, y promueven el desarrollo de una identidad compartida entre ellos. Esta interacción entre agentes en contextos formales e informales, así como el carácter

personal de las identidades y el conocimiento que emerge de ella, son rasgos que hacen de las CP un concepto potencialmente útil para entender los procesos implicados en la cultura universitaria.

En la introducción a un volumen colectivo sobre las relaciones entre cultura y universidad, CASADO y RODRIGUEZ (2019, págs. 17-18) entienden la cultura universitaria como un entramado de interacciones y relaciones basado en una infraestructura material de recursos humanos, tecnológicos y económicos, generalmente al servicio de la «tercera misión» de la universidad: la extensión o proyección de la universidad en la sociedad. Para contribuir a una sociedad más equitativa y sostenible, las universidades necesitan llegar a públicos más allá del aula, y al mismo tiempo acercarlas a los lugares de trabajo. Esa idea de obtener un título al mismo tiempo que se obtiene un conocimiento práctico del mundo laboral está en el origen de muchas titulaciones duales en toda Europa. De esta manera las universidades se incrustan en redes profesionales, lo que tiene sus ventajas, pero también riesgos de a la hora de definir su identidad frente a la empresa y la industria. La sensación de pertenencia a una institución académica está siendo erosionada por la precariedad de las condiciones laborales en un mundo de acele-

rado capitalismo cognitivo en el que «nadie sabe para quién trabaja». En este contexto, las CP representan espacios de resistencia y cambio en los que se co-crean identidades compartidas y compromisos mutuos. En ellas podemos encontrar lo mejor de ambos mundos, las ciencias y las humanidades, en pos de una «alianza de saberes» que combine escepticismo y confianza (GARCÉS 2017, págs. 63 y 75).

En este nuevo paradigma, la cultura no es algo que pueda gestionarse simplemente de «arriba abajo», sino que emerge de la interacción entre los agentes. Al estar íntimamente ligada a la experiencia o vivencia de cada participante es dependiente del contexto, y a menudo se experimenta como algo que surge de la acción de manera imprevisible o por sorpresa. La cultura surge de la experiencia de una anomalía, de algo que rompe con la rutina o lo previsible: como señalan ABMA et al. (2010, pág. 244), en este paradigma

las personas participantes comienzan a aprender cuando se enfrentan a anomalías, cuando se trastocan sus rutinas y modos habituales de pensar. Aprenden de la reflexión en y sobre la acción. Aprender de y desde la práctica se integra en la acción y no es sólo [sic] algo cognitivo, sino que ante todo es algo experiencial y dependiente del contexto. Es aprender al hacer.

Visto de esta manera, el aprendizaje informal asociado con las CP no solo se convierte en una manera de hacer extensión universitaria, sino que es también una experiencia esencialmente transformadora. La cultura universitaria (que, como dice Ariño, incorpora también la innovación sociocultural) es sin duda una forma de «proyección» de la universidad o de «transferencia» hacia la sociedad, pero también una herramienta para que la universidad se conozca a sí misma, promoviendo su identidad propia y su cohesión interna. Ahora bien, esa interacción que hace posible las CP no se puede establecer de arriba abajo, pero sí puede ser facilitada. Las CP no se crean, pero sí pueden «cultivarse», y hay toda una literatura sobre los factores que facilitan o impiden ese proceso orgánico. Esos factores deberían tenerse en cuenta a la hora de organizar la vida del campus, tanto en sus tiempos (calendario académico, horarios, festividades, etc.) como en sus espacios (arquitectura, accesibilidad, señalética y mobiliario urbano, espacios verdes...). Los servicios y edificios del campus deberían facilitar el encuentro entre colegas más allá de los pasillos.

Toda universidad quiere un campus vibrante. Pero esa elusiva cualidad no puede diseñarse en una oficina. No basta con especificar una estructura o proceso ideal y luego

intentar implementarlo mediante unos recursos. No todos los campus son iguales y la vitalidad de cada uno no es producto del azar, sino que emerge en parte desde el pasado y en parte desde el escenario futuro que se imagina y desea. La clave, a menudo, tiene que ver con el deseo de resolver problemas comunes y participar en un futuro mejor:

Muchas comunidades naturales no pasan de una red de amigos porque no consiguen atraer suficientes participantes. Muchas comunidades intencionales se colapsan poco después de su lanzamiento porque no tienen suficiente energía para sostenerse a sí mismas. Las comunidades, a diferencia de los grupos y otras estructuras, necesitan invitar esa interacción que les da vida. (WENGER et al. 2002, pág. 50)

¿Qué hace que una CP tenga vida propia? WENGER et al. (2002, págs. 51-63) sugieren una lista de principios útiles, que resumen o hacen explícito un diseño que siempre ha de ser flexible y abierto a la improvisación:

1. Diseña el prototipo para que evolucione.
2. Abre un diálogo entre perspectivas internas y externas.
3. Promueve diferentes niveles de participación.
4. Desarrolla espacios públicos y privados para la comunidad.
5. Se centra en el valor generado (para la universidad, para los centros y para las personas que participan en la comunidad).
6. Combina familiaridad y estímulos.
7. Crea un ritmo para la comunidad.

2. Investigación-acción para definir la política cultural universitaria

La Universidad del País Vasco (UPV/EHU) alberga unas cincuenta mil personas entre alumnado y personal, distribuidas en tres campus. En uno de ellos, el de Gipuzkoa, se inició en 2017 un proceso de investigación-acción sobre la responsabilidad cultural de la universidad, su integración en el tejido socioeconómico y la definición de valores como la innovación y la autonomía académica. Entendiendo la investigación-acción como una manera de entender los procesos a partir de la inmersión práctica en los contextos donde tienen lugar, prestando atención a los fenómenos emergentes de transformación (SCHARMER, 2017, pág. 54), desde la

Dirección de Proyección Universitaria se inició un proceso de diálogo orientado a la redefinición de la política cultural en diálogo con varios vicerrectorados, por un lado, y con las y los protagonistas de la vida cultural del campus, por el otro. Algunos hitos de la investigación fueron un World Café organizado en 2018, al que siguió un curso de verano en Donostia, San Sebastián, y la publicación de un libro colectivo (CASADO, 2019). Resumimos a continuación algunas conclusiones del proceso experimentado.

2.1. Hacer tiempo para celebrar las culturas universitarias

Una experiencia frecuente en la investigación-acción tiene que ver con la percepción de que «no hay tiempo» en la vida universitaria para nada que no sea la enseñanza-aprendizaje, la investigación, y las labores administrativas y de gestión que conllevan esas dos actividades. La vida en el campus está «atomizada», de manera que no hay ocasión de juntarse para participar en actividades de extensión. El alumnado tiene la sensación de que no hay tiempo que perder en el campus, y tiende a regresar a casa tan pronto como ha terminado las clases. El personal académico está estresado crónicamente por las exigencias de un trabajo competitivo y a menudo precario. Por estos motivos, de vez en cuando resulta especialmente importante «blindar» una fecha para encontrarse con colegas con los que se comparte alguna afición similar.

Los eventos culturales en la universidad a menudo tienen un carácter de celebración: sirven como hitos en el calendario que ayudan a recordar y visibilizar rasgos y contribuciones de la vida académica que se consideran relevantes para la vida cotidiana o la sociedad en general. En el campus de Gipuzkoa, como en muchos otros, uno de esos hitos es la Semana de la Ciencia, que se organiza todos los años en torno al 10 de noviembre, el Día Mundial de la Ciencia para la Paz y el Desarrollo instituido por la UNESCO.

La Semana de la Ciencia se celebra en otros campus y en otras instituciones, y seguramente es el evento más importante en términos de financiación y número de participantes, pero en el campus de Gipuzkoa se organizan otros «momentos fuertes» a lo largo del calendario académico. Para fomentar la participación, se busca que la cuestión a celebrar sea muy transversal y común a diferentes disciplinas. Uno de esos temas es el pensamiento crítico y en torno a ello se organiza *Pentsatu* («piensa», en euskera, a semejanza de *Barcelona Pensa*, actividad pionera en estas tareas), un festival de ideas que se celebra durante tres días justo después de la

Semana de la Ciencia y comenzando en el Día Mundial de la Filosofía, también instituido por la UNESCO para el tercer jueves de noviembre. En el programa se incluyen eventos organizados por y para la comunidad académica, pero una mañana entera se dedica a talleres filosóficos en el campus para estudiantes de secundaria, y el sábado todas las actividades se realizan en el centro de la ciudad, buscando involucrar al público general.

Si la ciencia y el pensamiento crítico son los protagonistas del primer cuatrimestre (otoño), en el segundo (invierno-primavera) el foco se mueve hacia la literatura, la música y las lenguas. Para ello el formato habitual es el del concierto o el recital, pero en el campus de Gipuzkoa se ha venido experimentando con una nueva fórmula: la velada temática a micrófono abierto (*open mic*). Primero se elige un tema, normalmente con la ayuda de un «aliado»: un grupo o CP especialmente interesado en un tema o técnica, problema, género, dominio artístico o lingüístico que quieren practicar y visibilizar en el campus. Por ejemplo, en el campus de Gipuzkoa se han realizado colaboraciones con la comunidad de personas interesadas en aprender y practicar francés en el campus, la comunidad de personas que leen y escriben fantasía y ciencia-ficción (valdría cualquier otro *fandom*), la comunidad de público y practicantes de improvisación poética en euskera (*bertsolaritza*), etcétera. Pero podría ser cualquier otra: la comunidad de estudiantes internacionales (Erasmus), la comunidad de juegos de rol, la comunidad de personas preocupadas por una cuestión social en particular... A continuación, la Dirección de Proyección Universitaria y la CP en cuestión acuerdan conjuntamente una fecha, un lugar y un programa, y la universidad proporciona apoyo económico y técnico para el evento, incluyendo los pagos a artistas invitados, o presupuesto para un «momento social» de encuentro una vez finalizado el evento, buscando esa interacción informal (el «tercer tiempo» de los partidos de rugby) que caracteriza a las CP. El grupo «aliado» es responsable de publicitar el evento en sus redes sociales, y de la mayor parte de los contenidos, ya que los participantes en el *open mic* se turnan para compartir con los demás los textos, canciones, *performances*, etc., que hayan seleccionado o preparado para la ocasión.

2.2. Abrir espacios para la creatividad y el cambio

Otro problema identificado en la investigación-acción tiene relación con los cursos de extensión universitaria, presentes en la cultura académica de toda Europa. La per-

Toda universidad quiere un campus vibrante. Pero esa elusiva cualidad no puede diseñarse en una oficina. No basta con especificar una estructura o proceso ideal y luego intentar implementarlo mediante unos recursos.

cepción es que la maquinaria de la universidad pública es pesada (CASADO y RODRÍGUEZ, 2017, pág. 7) y, en efecto, una vez que se organiza, si funciona mínimamente tiende a repetirse. Esta inercia genera que los cursos (que en el campus de Gipuzkoa no son solo para la comunidad universitaria, sino que están abiertos a toda persona interesada) tiendan a repetirse año tras año, lo que genera que ciertas actividades culturales y sus públicos correspondientes reciban más atención que otras. La universidad pública tiene un compromiso con el pluralismo y, asumiendo esa función de vanguardia cultural que también se le supone, debería permanecer siempre abierta a la experimentación y la innovación, facilitando la creación de espacios para la crítica y la transformación tanto personal como social.

Tras consultas con expertos y personas interesadas, finalmente en 2019 el campus de Gipuzkoa acordó tres principios básicos para la organización de cursos de extensión universitaria: (1) se buscará atraer a agentes culturales externos y saberes no recogidos en la oferta de grado o posgrado, para no incurrir en duplicidades; (2) los responsables de cada curso no podrán impartir más de dos cursos seguidos, para maximizar la variedad de temas y estilos; (3) todos los cursos tendrán una dimensión práctica y culminarán con alguna clase de resultado colectivo que pueda ser compartido con la comunidad del campus (por ejemplo, una exposición,

un video, un libro de relatos o poemas, un recital, una visita guiada, una representación o concierto, etcétera.).

2.3. Dar autonomía a los agentes culturales

Otro resultado de la investigación-acción fue la convicción de que estos eventos culturales no pueden organizarse de arriba abajo. Para empezar, porque eso no sería fiel a la enorme diversidad cultural que coexiste en un mismo campus: no hay una cultura universitaria, sino varias. En segundo lugar, porque en última instancia quienes saben de cultura son quienes la hacen y la viven. Una persona que tenga un cargo académico no puede tener todos los conocimientos necesarios para tomar decisiones artísticas sobre el contenido de un evento cultural; lo que tiene que hacer es canalizar la voluntad de organizarlo y poner en marcha los medios necesarios para que funcione, dando autonomía a los agentes universitarios implicados en esa práctica concreta. Identificar y cultivar las CP activas en el campus es un paso importante en esa dirección, pero tampoco estamos hablando de nada nuevo: es, al fin y al cabo, el modelo tradicional de las sociedades estudiantiles. Por ejemplo, la Universidad de Oxford tiene más de 150 sociedades reconocidas en su *Register of Student Clubs*.

3. Un prototipo: la asociación de artes escénicas y performativas

Nota: esta sección está basada en la tesis doctoral de Esther Uribe Iriarte: *Diseño, desarrollo y evaluación de un programa basado en las técnicas del sistema teatral para el fomento de la convivencia positiva en el alumnado de secundaria del País Vasco*, UPV/EHU, 2018. Directores: Javier Galarreta y Luis Lizasoain.

En el campus de Gipuzkoa hay una pequeña tradición de teatro universitario, con al menos quince años de actividad continuada, un grupo que oscila entre diez y veinte personas, y representaciones en ciudades como Donostia, Bilbao, Vitoria-Gasteiz, Pamplona o Pau. Para dar continuidad a ese colectivo de una manera sostenible y compatible con la pluralidad del campus, a partir de la investigación-acción se iniciaron conversaciones que tuvieron como resultado la creación de una asociación cultural: *Unibertsitateko Eszena Arteak (unea)*. Entre otros, los objetivos de la nueva asociación son difundir la cultura en la comunidad universitaria por medio de las artes escénicas y performativas; crear relaciones culturales entre la universidad y la sociedad; difundir las artes escénicas y performativas en el País Vasco, promoviendo

así su extensión cultural; promover la cultura como elemento incluso en una sociedad culturalmente diversa; promover entre sus integrantes la formación e investigación en artes escénicas y performativas; y construir espacios de arte como momentos propicios para la transformación social y el examen crítico de la sociedad. El vicerrectorado de campus, una vez firmado el correspondiente convenio de colaboración, pondrá a su disposición espacios y otros recursos; la asociación tendrá total autonomía, siguiendo el modelo de los *student clubs*, pero abierta a la participación de personas externas a la comunidad universitaria.

Hay, pues, un cambio de modelo de gestión: de un curso de extensión al uso, cuya dirección artística era contratada por el vicerrectorado de campus, hemos pasado a un modelo más de «abajo arriba», en el que las decisiones emergen de una comunidad de práctica formada mayoritariamente por profesorado y alumnado universitario. Esto no supone renunciar al teatro o las artes performativas como parte de la programación cultural del campus, pero sí ampliar la escena, concibiéndola como un espacio donde poner en convivencia diferentes (in)disciplinas, activar la diversidad cultural, potenciar el diálogo entre universidad y su entorno, y una mayor interacción entre los diferentes colectivos universitarios. Para este cambio de paradigma nos apoyamos en precedentes tanto locales (en la propia Facultad de Educación, Filosofía y Antropología de la UPV/EHU) como internacionales, por ejemplo, en las investigaciones A/R/Tográficas en la Facultad de Educación de la Universidad de British Columbia. En esas prácticas, profesorado y estudiantes participan a través de un proceso continuo de creación artística y escritura con el objetivo de generar innovaciones educativas (KNOWLES y PROMISLOW, 2008). De hecho, las siglas A/R/T remiten a Artist/Researcher/Teacher, el perfil predominante en la asociación (*unea*).

El punto de partida de la misma, que aún se encuentra en un estado incipiente, es la reflexión acerca del teatro como punto de encuentro y co-creación de «momentos fuertes» y relaciones significativas en el campus. Nos interesa especialmente la potencialidad de las artes performativas y escénicas para vitalizar y dar sentido a diferentes momentos (la palabra *unea* en euskera significa «el momento») asociados a la vida universitaria: el momento de la crítica, el de la reflexión-acción, el estético, y el de aprendizaje e investigación. Hay una amplia literatura al respecto, así que a continuación nos limitaremos a enunciar brevemente algunos rasgos que nos parecen especialmente destacables. Son momentos o in-

tuiciones que van sucediéndose en la vida de la asociación sin un orden cronológico, emergiendo de la práctica.

3.1. El momento de la crítica

Desde la Antigüedad el teatro ha transmitido elementos de crítica social basados en la comunidad: cumple con una función política y puede promover una toma de conciencia en las relaciones de poder existentes en todo proyecto humano. El teatro plantea problemas en vez de ofrecer opciones interpretativas cerradas, especialmente cuando busca lo incompleto y demuestra narrativas posibles, desdibujando «la vieja distinción entre productores y espectadores» (AGUIRRE, 2015, pág. 12). Por ello el teatro siempre estará presente en la cultura universitaria, generando espacios de participación horizontales donde las personas crean y deciden conjuntamente condiciones previas que posibilitan procesos de transformación (SCHECHNER, 1994; TAYLOR, 2003).

3.2. El momento de la reflexión-acción

Las CP no son contemplativas, sino que reflexionan mediante la acción: «El Arte no es solo contemplación, también es acción, y todas las acciones cambian el mundo, al menos un poco» (KUSHNER, 2001, pág. 62). La asociación (*unea*) busca compartir y construir conjuntamente nuevos conocimientos a través de las artes escénicas y performativas, conscientes de que el desarrollo social y económico de cualquier sociedad depende de las personas que pueden pensar y actuar creativamente (HEAP, 2015). En este sentido, el teatro se convierte en un espacio donde revisar nuestro imaginario social y poder así indagar en sus significados. (DOLAN, 2006), pues solo con el hecho de interpretar el mundo comenzamos a transformarlo (HASEMAN y WINSTON, 2010). «La reflexión si es verdadera reflexión conduce a la práctica», como dice FREIRE (2008, pág. 63); el objetivo no es entretener, o no solo entretener, sino también reflexionar y crear conciencia acerca de nuestros puntos ciegos: aquellos problemas en los que quizá no nos habíamos parado a pensar y que se revelan en un momento bidireccional donde proceso-producto y actor/actriz-audiencia se confunden, se solapan y se encuentran en un mismo espacio de interacción mutua.

3.3. El momento estético

El teatro es experiencia en tiempo real, y el goce estético que suscita representa un momento que se justifica a sí



mismo, sin necesidad de apelar a ningún otro valor más. Los valores estéticos han cambiado a lo largo de los tiempos, de la misma forma que los contextos sociales y culturales cambian también. Hoy el disfrute estético no se ciñe únicamente a la alta cultura, sino que se ha ampliado: la negociación de lo cotidiano con las formas artísticas puede generar un espacio de conocimiento más profundo de la realidad, haciendo de la experiencia ordinaria algo extraordinario (SHAUGNESSY, 2015). Esta forma de conocimiento va más allá del mero contenido conceptual: «Cognición, imaginación, memoria y cuerpo trabajan en una interrelación compleja con el objetivo de producir comprensión y conocimiento fresco» (HASEMAN y WINSTON, 2010, pág. 467). Por otro lado, THOMPSON (2009) afirma que la capacidad que tiene la belleza para perturbar es un poder político que puede mostrar de forma crítica hasta lo más feo de nuestra sociedad, y WHITE (2015) que el arte y la belleza, en tanto que catalizadores del cambio social, suponen un derecho de todas las personas en una sociedad democrática.

3.4. El momento de aprendizaje e investigación

En la cultura contemporánea cada vez son más numerosas las prácticas artísticas, curatoriales y expositivas que adoptan la forma de una investigación. Sin embargo, estas rara vez tienen cabida en la investigación tal como suele entenderse en las facultades (MIRANDA, 2019) y tiende a refugiarse en la cultura o extensión universitaria. Con todo, son cada vez más numerosas las voces que afirman que «la práctica del arte puede reconocerse como una forma legítima de investigación» (HERNÁNDEZ-HERNANDEZ, 2008, pág. 91). El conocimiento artístico complementa el análisis científico cuando este no logra adaptarse a lo complejo de las problemáticas humanas (MCNIFF, 2014). No se trata de disputar la hegemonía a la forma convencional de hacer ciencia, sino de encontrar un espacio de paridad (BARONE, 2001). Las artes escénicas y performativas se convierten en un laboratorio cuyo proceso o producto artístico, en búsqueda de aquello que significa ser humano hoy, abre una ventana desde la cual poder vislumbrar el mundo con una mirada que

incluye lo afectivo y lo racional como elementos inseparables en la lectura de la realidad. La frontera de arte y ciencia se desdibuja para abrir la circulación a la artista-investigadora o la investigadora-artista, y así crear nuevos territorios de conocimiento: el arte en la ciencia y la ciencia en el arte, dos mundos que se pueden nutrir mutuamente.

Bibliografía

ABMA, T. A. et al. (2010): “Inter-Ethics” en *Bioethics*, n° 24, págs. 242-255.

AGUIRRE, I. (2015): “Hacia una narrativa de la emancipación y la subjetivación desde una educación del arte basada en la experiencia” en *Docencia*, n° 57, págs. 5-15.

ARIÑO, A. (2019): “Política cultural universitaria: una historia y una propuesta para la tercera misión” en A. Casado (ed.): *Cultura dual. Nuevas identidades en interacción universidad-sociedad*, Madrid, Plaza y Valdés, págs. 23-32.

BARONE, T. (2001): “Science, art, and the predispositions of educational researchers” en *Educational Researcher* 30:7, págs. 24-28.

CASADO, A. y RODRÍGUEZ, N. (2019): “¿Cultura dual o cultura residual?” en A. Casado (ed.): *Cultura dual. Nuevas identidades en interacción universidad-sociedad*, Madrid, Plaza y Valdés, págs. 7-19.

DOLAN, J. (2006): “Utopia in Performance” en *International Federation for Theatre Research* 31:2, págs. 163-173.

FREIRE, P. (2008): *Pedagogía del oprimido*, Madrid, Siglo XXI.

GARCÉS, M. (2017): *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama.

HADLEY, B. (2011): “Creating successful cultural Brokers: the pros and cons of a community of practice approach in arts management education” en *Asia Pacific Journal of Arts and Cultural Management* 8:1, págs. 645-659.

HASEMAN, B. y WINSTON, J. (2010): “Why be interested? Aesthetics, applied theatre and drama education” en *Research in Drama Education* 15:4, págs. 465-475.

HEAP, B. (2015): “The Aesthetic of Becoming; Applied Theatre and the Quest for Cultural Certitude” en G. White (ed.): *Applied Theatre: Aesthetics*, London/New York, Bloomsbury, págs. 231-254.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2008): “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación” en *Educatio Siglo XXI* 26, págs. 85-118.

KNOWLES J. G. y PROMISLOW, S. (2008): “Using an Arts Methodology to Create a Thesis or Dissertation” en J. G. Knowles y A. L. Cole (eds.): *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, Thousand Oaks, SAGE, págs. 511-526.

KUSHNER, T. (2001): “How do you make social change? In praise of contradiction and conundrum”. *Theater* 31:3, págs. 61-64.

LAVE, J. & WENGER, E. (1991): *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press.

LI, L. C. et al. (2009): “Evolution of Wenger’s concept of community of practice” en *Implementation Science* 4:11.

MCNIFF, S. (2014): “Art speaking for itself: Evidence that inspires and convinces” en *Journal of Applied Arts & Health* 5:2, págs. 255-262.

MIRANDA, O. (2019): “Ondas expansivas, cierres geológicos (algunas notas sobre la investigación en arte)” en A. Casado (ed.): *Cultura dual. Nuevas identidades en interacción universidad-sociedad*, Madrid, Plaza y Valdés, págs. 231-242.

PYRKO, I.; DÖRFLER, V. y EDEN, C. (2017). “Thinking together: what makes communities of practice work?” en *Human Relations* 70:4, págs. 389-409.

SCHECHNER, R. (1994): *Performance Theory*, London, Routledge.

SHAUGNESSY, N. (2015): “Dancing with difference: Moving towards a New Aesthetics” en G. White (ed): *Applied Theatre: Aesthetics*, London/New York, Bloomsbury, págs. 87-122.

TAYLOR, P. (2003): *Applied Theatre: creating transformative encounters in the community*, Portsmouth (NH), Heinemann.

THOMPSON, J. (2009): *Performance affects: Applied theatre and the end of effect*, London, Palgrave.

WENGER, E.; MCDERMOTT, R. y SNYDER, W. M. (2002): *Cultivating Communities of Practice*, Boston, Harvard Business School Press.

WHITE, G. (2015): *Applied Theatre: Aesthetics*, London/New York, Bloomsbury.

AUTORES

M.^a Camino Barcenilla Tirapu
José Miguel Gamboa Baztán
Roldán Jimeno Aranguren
José Vicente Urabayen Azpilikueta

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Grupo de trabajo de la Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra.

TÍTULO

La Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra: una norma pionera en Europa.

CORREO-E

mc.barcenilla.tirapu@navarra.es
jm.gamboa.baztan@navarra.es
roldan.jimeno@unavarra.es
tecnicocultura@villava.es

RESUMEN

La Comunidad Foral de Navarra aprobó recientemente la Ley Foral 1/2019, de 15 de enero, de Derechos Culturales de Navarra, una norma pionera e innovadora en Europa. Con la implementación de un marco de reflexión conjunto entre las políticas culturales y los derechos culturales se les otorga pleno reconocimiento como derechos de carácter fundamental, indispensables para el desarrollo integral del ser humano, promoviendo así una ciudadanía cultural que ejercite su derecho a la cultura, la participación en la misma así como los procesos culturales y creativos.

PALABRAS CLAVE

Derechos culturales, innovación, políticas culturales, participación, acceso, vida cultural.

AUTHORS

M.^a Camino Barcenilla Tirapu
José Miguel Gamboa Baztán
Roldán Jimeno Aranguren
José Vicente Urabayen Azpilikueta

PROFESSIONAL AFFILIATION

Workgroup of the Foral Law of Cultural Rights of Navarra.

TITLE

The Foral Law of Cultural Rights of Navarre: a pioneering norm in Europe.

E-MAIL

mc.barcenilla.tirapu@navarra.es
jm.gamboa.baztan@navarra.es
roldan.jimeno@unavarra.es
tecnicocultura@villava.es

ABSTRACT

The Foral Community of Navarre recently passed the Foral Law 1/2019, of 15 January, on Cultural Rights of Navarre, a pioneering and innovative law in Europe. With the implementation of a joint reflection framework between cultural policies and cultural rights, cultural rights are granted full recognition as fundamental rights and indispensable for the integral development of the human being, by promoting a cultural citizenship that exercises its right to culture, to participation in it as well as in cultural and creative processes.

KEYWORDS

Cultural rights, innovation, cultural policies, participation, access, cultural life.

La Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra: una norma pionera en Europa

M.^a Camino Barcenilla Tirapu
José Miguel Gamboa Baztán
Roldán Jimeno Aranguren
José Vicente Urabayen Azpilikueta

1. Introducción

La Ley Foral 1/2019, de 15 de enero, de Derechos Culturales de Navarra, conforme a su disposición final quinta, entró en vigor el 26 de enero de 2019, salvo los apartados 2, 3, 4, 5 y 6 del artículo 10 “Bienes del Patrimonio Cultural de Navarra”, que tendrán vigor al año de la publicación de la Ley Foral en el Boletín Oficial de Navarra.

Se trata de una norma pionera e innovadora en Europa, que pone el foco en la ciudadanía y sus derechos en relación con la cultura y las artes como un derecho humano más. La Ley tiene como objetivo principal, asegurar y promocionar los derechos culturales y su pleno reconocimiento como derechos de carácter fundamental. Este objetivo, no solo implica el derecho de los ciudadanos en su conjunto, sino que lo reconoce también ante el conjunto de artistas, creadores, gestores, promotores y profesionales. Además de ello, insta a las administraciones públicas competentes en la materia a promover políticas culturales novedosas que establezcan el valor de la cultura como bien común y sus derechos de acceso y participación como pilares necesarios para alcanzar una sociedad más igualitaria y democrática.

2. Antecedentes inspiradores de la Ley Foral de Derechos culturales de Navarra

La Ley navarra surge de un profundo análisis de las conferencias mundiales sobre cultura, así como de la diferente normativa europea y americana relativa a los derechos culturales. En este sentido, se partió de la realidad de que los derechos culturales están escasamente desarrollados en comparación con otros derechos humanos. La insuficiente atención que se les ha prestado por la doctrina ha conllevado su consideración como derechos de prioridad menor, a pesar de tratarse de un derecho universal. Januzs Symonides ha reflejado esta realidad cuando denunció que constituían una de categoría subdesarrollada de los derechos humanos:

Los derechos culturales suelen calificarse de “categoría subdesarrollada” de derechos humanos. Esta denominación se escogió como título del seminario celebrado en 1991 en la Universidad de Friburgo y fue ampliamente aceptada entonces. Sugiere que, en comparación con otras categorías de derechos humanos civiles, políticos, económicos y sociales los derechos culturales son los menos desarrollados por lo que atañe a su alcance, contenido jurídico y posibilidad

de hacerlos respetar. En realidad, necesitan más elucidación, clasificación y fortalecimiento. La palabra “desarrollo” sugiere, en cambio, el proceso de creación de nuevos derechos, punto de vista que puede ser cuestionado, ya que la lista existente de derechos culturales es relativamente exhaustiva. Así pues, el problema se vincula más bien a la circunstancia de que estos derechos son descuidados o subestimados y tratados como “parientes pobres” de otros derechos humanos¹.

El antecedente más remoto de los derechos culturales son la Declaración de los Derechos de Virginia (1776) —dignidad— y la Declaración sobre los derechos de la Asamblea Francesa del hombre y del ciudadano (1789). Ambas declaraciones, formuladas desde la separación de poderes y la soberanía popular, señalan el derecho al gozo de la vida o derecho a la felicidad.

Ya en el siglo XX, la Declaración Universal de los Derechos Humanos de Naciones Unidas de 1948, y a su conocido artículo 27, que establece que:

Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.

Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

La Declaración también regula los deberes de los ciudadanos hacia la comunidad en su artículo 29, cuando señala que «Toda persona tiene deberes respecto a la comunidad, puesto que solo en ella puede desarrollar libre y plenamente su personalidad». Este texto también reconoce otros derechos relativos a la vida cultural, como la libertad de pensamiento, de conciencia y de religión (artículo 18), la libertad de opinión y de expresión (artículo 19), el derecho a la libertad de reunión y de asociación (artículo 20), el derecho al descanso y al tiempo libre (artículo 24) y el derecho a la educación (artículo 26), entre otros.

A partir de la Declaración de los Derechos Humanos, las constituciones de los diferentes Estados fueron reconociendo los derechos culturales, de esta manera surge la obligación de los gobiernos, de proporcionar condiciones para su desarrollo y para el florecimiento de los mismos. Los

derechos culturales son parte de los derechos humanos, son universales, indivisibles e interdependientes. Esto queda recogido en el artículo 27.1 de la Carta Internacional de los Derechos Humanos, en este artículo se recoge que toda persona tiene derecho a formar parte libremente en la vida cultural. Por su parte, el Tratado de Roma de 25 de marzo de 1957, que dio origen a la Comunidad Económica Europea, en su artículo 36 referente a la libre circulación de mercancías, aludía a los bienes del patrimonio histórico-artístico. Sin embargo, hubo que esperar a la Conferencia Mundial de la UNESCO de 1966 —sin carácter vinculante— que aprobó la Declaración sobre los Principios de la Cooperación Cultural Internacional, para asistir a una primera reivindicación de que toda cultura tiene una dignidad y un valor que deben ser respetados. Por vez primera se reivindicó el valor de la cultura como elemento de cohesión y desarrollo, de ahí que los poderes públicos estaban obligados a protegerla.

Avanzando en el tiempo, en la declaración solemne sobre la Unión Europea de Stuttgart (1983), los jefes de estado o de gobierno de los entonces miembros de las Comunidades Europeas se pronunciaron a favor de la cooperación cultural y de promover actividades comunes en los ámbitos de difusión cultural. Pero no fue hasta 1992, con el Tratado de la Unión Europea —más conocido como Tratado de Maastricht—, cuando, por primera vez, la Unión Europea adquirió formalmente competencias en materia cultural.

Con el artículo 128 —151, tras la nueva numeración introducida por el Tratado de Ámsterdam—, se atribuyó a la Comunidad Europea una cierta —aunque no muy amplia— competencia en materia cultural y con ello la posibilidad de desarrollar acciones en el ámbito de la cultura. En el referido artículo del Tratado de Maastricht se indicó que desde las instituciones comunitarias se debían fomentar las culturas de los Estados miembros, teniendo en cuenta la diversidad nacional y regional, y también poner de relieve el patrimonio cultural común, con lo que se daba carta de naturaleza a dos realidades culturales: un denominador común y toda la diversidad presente en los Estados miembros. El principio inspirador sobre el derecho a la diversidad cultural está presente en este y en otros textos europeos, incluso en los programas que desarrolla para los sectores culturales y creativos.

Llegados al siglo XXI, son diversos los textos y documentos internacionales los que aluden al derecho de toda persona a participar en la vida cultural, destacando la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, la Observación General n° 21 al art. 15.1, a) del Pacto Internacional, los informes periódicos y sectoriales de la Relatora Especial

en la esfera de los derechos culturales o, la Convención de la UNESCO sobre la protección y la promoción de la diversidad cultural. Sobresalen, entre todos, dos textos fundamentales que citan de forma manifiesta los derechos culturales, ambos de la UNESCO: la Declaración Universal de la sobre la Diversidad Cultural de 2001 y la Declaración de Friburgo de 2007. Sabido es que la Declaración Universal de la UNESCO considera la diversidad cultural un patrimonio común de la humanidad, cuando en su primer artículo se establece que:

La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el género humano, tan necesaria como la biodiversidad para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras.

La Declaración señala en los artículos 4, 5 y 6 la relación entre la Diversidad Cultural y los Derechos Humanos. En concreto, el artículo 4 indica que «la defensa de la diversidad cultural es un imperativo ético, inseparable del respeto de la dignidad de la persona humana», a lo que añade el quinto que «los derechos culturales son parte integrante de los derechos humanos, que son universales, indisolubles e interdependientes». Por su parte, el artículo 6 avanza hacia una diversidad cultural accesible a todos, preceptuando que

la libertad de expresión, el pluralismo de los medios de comunicación, el plurilingüismo, la igualdad de acceso a las expresiones artísticas, al saber científico y tecnológico —comprendida su presentación en forma electrónica— y la posibilidad, para todas las culturas, de estar presentes en los medios de expresión y de difusión, son las garantes de la diversidad cultural.

A su vez, el artículo 7 reconoce la importancia del patrimonio cultural:

Toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero se desarrolla plenamente en contacto con otras culturas. Ésta [sic] es la razón por la cual el

patrimonio, en todas sus formas, debe ser preservado, realzado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad e instaurar un verdadero diálogo entre las culturas.

La Declaración de Friburgo es un texto profundamente renovado, gestado a partir de un proyecto redactado para la UNESCO por un grupo internacional de académicos, el grupo de Friburgo, constituido en 1995. Esta Declaración se dirige a los actores de los tres sectores —público (los Estados y sus instituciones), civil (las organizaciones no gubernamentales y otras asociaciones e instituciones sin ánimo de lucro) y privado (las empresas)—, para favorecer su reconocimiento y puesta en práctica, en los niveles locales, nacionales, regionales y universales.

La Declaración reúne y hace explícitos derechos que ya están reconocidos en numerosos instrumentos, aunque de manera dispersa. La clarificación es necesaria para demostrar la importancia crucial de los derechos culturales, como también la de las dimensiones culturales de los demás derechos humanos.

Descendiendo al marco normativo estatal, la Constitución establece que todos los españoles tienen derecho de acceso a la cultura. La labor de promover y tutelar este derecho aparece regulada en el art. 44, apartado 1 de la Constitución Española, cuando recoge que corresponde a los poderes públicos, con las obligaciones que esto conlleva, respetar, proteger y facilitar, y promover, su ejercicio efectivo. A pesar de estar reconocido este derecho en el ordenamiento jurídico español, su contenido no se concreta, y actualmente por esta razón, hay una necesidad clara de que el legislador lo desarrolle. Esta facultad puede ser ejercida sin perjuicio de que los jueces y tribunales, en el ejercicio de su función jurisdiccional, introduzcan precisiones o establezcan interpretaciones.

A pesar de esa falta de concreción, tanto en el ordenamiento estatal como foral existe normativa sectorial que contribuye a perfilar ese derecho en relación con determinados ámbitos de la cultura. Asimismo, los nuevos estatutos de autonomía promulgados a mediados de los dos mil fueron incorporando los derechos culturales en su articulado. Pero se hacía necesaria una ordenación jurídica general, clara y precisa de los derechos culturales en leyes autonómicas, sustentadas sobre los valores principales de estos: universalidad y reconocimiento de la diversidad cultural y libertad de elegir

la propia identidad cultural y decidir la participación o no en la vida cultural y de qué modo, pero siempre en absoluto respeto hacia los derechos humanos y la dignidad de las personas.

3. Las políticas culturales y los derechos culturales: un binomio necesario

Habida cuenta del marco normativo internacional, europeo y español, en Navarra, el Parlamento de Navarra entendió la necesidad de concretar los derechos culturales y para ello promovió, a través del Gobierno de Navarra, la elaboración del Anteproyecto de Ley de derechos culturales, con el horizonte de cambiar el criterio que alberga el concepto «derecho a la cultura» por el de «derechos culturales».

Las políticas y los derechos culturales siempre han estado entrelazados —a veces no de manera consciente— en el marco de los deberes y las obligaciones que las administraciones públicas consideraban tener hacia la ciudadanía en el uso de los elementos y oportunidades que genera la cultura, en su sentido más amplio.

Actualmente, la Unión Europea reconoce en la Estrategia 2020 el papel central de la cultura —en la denominación de industria cultural y creativa— y su desempeño para el crecimiento, la innovación, la competitividad y el futuro de la Europa comunitaria y de su ciudadanía, generando territorios creativos. En otros lugares del mundo, sin embargo, siguen poniendo el acento en conservar los elementos del patrimonio cultural en casos de conflicto armado, en la cultura popular y sus tradiciones como acervo común, en la permanencia de las lenguas como idiosincrasia de una comunidad, en los pecios y sus derechos como patrimonio subacuático del fondo del mar, o en los derechos de autoría y propiedad intelectual, entre otros.

En las diferentes conferencias mundiales de la cultura del siglo XX (México, Venecia, Estocolmo) organizadas por la UNESCO, ya se plasmaban las tareas esenciales de las políticas culturales, entre ellas la responsabilidad de las administraciones para velar por la vida cultural de la ciudadanía a través de la financiación y de la planificación de la cultura. De alguna manera, se estaba señalando el camino del binomio política-derecho cultural, considerándose que el ámbito público tenía que estar presente en su desarrollo al tratarse de un derecho de la ciudadanía.

La Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, más conocida como la Conferencia de

Venecia (1970), fue la primera reunión de políticas culturales donde se resaltó que todos los seres humanos tienen derecho a participar en el patrimonio y en la actividad cultural de la comunidad, además de subrayar el papel que debía desempeñar los Estados en torno a los derechos culturales.

En la Conferencia de Estocolmo (1998) se repitieron estos objetivos, aunque con una formulación más abstracta, relacionándola en todo caso con los derechos culturales, incidiendo en la creación de un medio humano favorable. En la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales de México (1982) se había reconocido que la cultura tenía escaso apoyo financiero en la mayoría de los Estados, a los que se recomendó el establecimiento de un porcentaje adecuado para la cultura. En Estocolmo también se insistió en la necesidad de incrementar las inversiones para el desarrollo cultural. Participando de estos mismos planteamientos, la Ley Foral 1/2019, de 15 de enero, de Derechos Culturales de Navarra, destaca la importancia de una financiación adecuada para crear el medio cultural favorable que permita su desarrollo.

Así pues, las declaraciones, convenciones y conferencias del siglo XX ponen en relación la gestión, planificación y financiación (políticas culturales) para un desarrollo humano cultural favorable que permita participar en la vida cultural y gozar de las artes. Faltaba, sin embargo, pasar de las declaraciones a textos legislativos concretos. La Comunidad Foral de Navarra ha sido pionera en un contexto de política cultural, promulgando la Ley Foral 1/2015, de Derechos culturales de Navarra.

4. La aprobación de una norma pionera en Europa: la Ley Foral de derechos culturales de Navarra

Los derechos culturales —con relación a las políticas culturales— pueden interpretarse en varios sentidos. Para algunos constituyen un principio de democratización cultural (acceso a la cultura), para otros son el reconocimiento de la multiculturalidad «pluralismo cultural» y en todo caso suponen el reconocimiento de las prácticas expresivas y culturales de la ciudadanía (democracia cultural), y son un instrumento esencial que garantiza los derechos culturales como derechos humanos.

La reciente Ley Foral 1/2019, de 15 de enero, de Derechos Culturales de Navarra, tiene un carácter innovador, dada la inexistencia de una norma de estas características en contextos europeos y estatales. Cuando en Europa se habla de la Estrategia 2020 en la generación de territorios creati-

vos para el crecimiento, la innovación, la competitividad y el futuro de la Europa comunitaria, Navarra se posiciona en este sentido con una norma —construida con un proceso de participación— que vela por los diferentes derechos culturales de la ciudadanía y que persigue los siguientes objetivos:

1. Implementar un marco de reflexión conjunto entre las políticas culturales y los derechos culturales, estableciendo el marco referencial para las leyes sectoriales en la materia.
2. Pleno reconocimiento de los derechos culturales como derechos de carácter fundamental, integrantes de los derechos humanos que son universales, indivisibles e interdependientes.
3. Establecer las condiciones para la igualdad en el acceso a la cultura, orientadas por la pretensión de equilibrio y compensación social, sectorial y territorial.
4. Constatar el valor de los derechos culturales como base indispensable para el desarrollo integral del ser humano.
5. Promover y proteger la diversidad cultural y lingüística de Navarra, su pluralidad de identidades, su notable historia, su patrimonio material e inmaterial, sus variadas tradiciones que la conforman y enriquecen, así como su permanente creatividad que se manifiesta en nuevos lenguajes e interpretaciones, que ponen de manifiesto una cultura en proceso dinámico y vivo.

La Ley Foral pretende poner en valor las políticas culturales y establecer obligaciones de las administraciones públicas en relación con los derechos culturales.

6. Establecer el correspondiente marco institucional que garantice la transparencia y la corresponsabilidad en la gestión pública de la cultura y facilite la participación ciudadana y del sector en la concepción de las políticas culturales y en la evaluación del impacto de dichas políticas en el desarrollo de Navarra.
7. Promover una ciudadanía cultural que ejercite su derecho a la cultura y a la participación en la vida cultural y en los procesos culturales y creativos.
8. Garantizar una financiación pública adecuada de la cultura, acorde con la media de las regiones europeas que se asemejan a Navarra.

Con esos objetivos se inició un proceso de creación —y redacción— con vocación participativa, abierto al conjunto de la ciudadanía con la idea de crear una norma común y compartida por los sectores culturales y creativos de la Comunidad Foral de Navarra.

La Ley Foral pretende poner en valor las políticas culturales y establecer obligaciones de las administraciones públicas en relación con los derechos culturales. Se ha promulgado con la finalidad de asegurar y promocionar los derechos culturales y su pleno reconocimiento como derechos de carácter fundamental. Este objetivo no solo implica el derecho de los ciudadanos en su conjunto, sino que lo reconoce también ante el conjunto de artistas, creadores, gestores, promotores y profesionales de la cultura. Insta a las administraciones públicas competentes en la materia a promover políticas culturales novedosas que establezcan el valor de la cultura como bien común y sus derechos de acceso y participación como pilares necesarios para alcanzar una sociedad más igualitaria y democrática.

La Ley Foral tiene su origen en el Acuerdo Programático para el Gobierno de Navarra (Legislatura 2015-2019), que establece que la política cultural debe responder a una doble finalidad:

Por una parte, promover valores, formas de vivir y pensar que cohesionen la sociedad y conformen marcos de convivencia basados en la pluralidad, libertad, creatividad, justicia social, inclusión, participación y democracia. Y, por otra, desplegar al máximo la dimensión creativa e innovadora de la cultura para responder a los retos que afrontan las sociedades contemporáneas. El nuevo reto de la política cultural es materializar el desarrollo comunitario centrado en la proximidad y la participación.

Entre los principios que debían regir las políticas culturales de la legislatura establecidos en el mencionado acuerdo se identifican los derechos culturales como derechos fundamentales del ser humano, así como el compromiso del diseño y elaboración de una Ley Foral de Derechos Culturales.

Se consideró, por tanto, que la aprobación de una Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra era necesaria para la puesta en valor de los derechos culturales, tanto para la ciudadanía en su conjunto como para los artistas, creadores, gestores, promotores y profesionales, y las administraciones públicas competentes en la materia, generando contextos de políticas culturales novedosos y avanzados en el siglo XXI.

De ese modo se avanzaba en una normativa común, superando la fragmentada o específica de los sectores culturales propia de las dos últimas décadas, en la que los principios rectores de las políticas culturales y las garantías relacionadas con el acceso a la cultura incurrieran en ocasiones en desajustes y visiones fragmentadas.

Se debe indicar también que la Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra también respondió a la demanda que el sector profesional de la cultura venía manifestando en los últimos años y que se expresó corporativamente en la II Conferencia Estatal de la Cultura celebrada en marzo de 2015 en Pamplona, en el palacio de congresos Baluarte, promovida por la Federación Estatal de Asociaciones de Gestores Culturales y la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Navarra. Se presentó aquí el *Pacto por la Cultura*, cuya recomendación 23.º instó a los gobiernos de las comunidades autónomas a la aprobación y desarrollo de leyes de derechos culturales, con el objeto de

establecer los contenidos del derecho a la cultura y de participación en la vida cultural de la comunidad, sentando unas condiciones y garantías básicas comunes y afirmando el significado de los derechos culturales como derechos humanos para todos los ámbitos y sectores culturales (patrimonio cultural, propiedad intelectual, industrias culturales...), así como la condición intrínseca de dichos derechos para la dignidad humana y para el desenvolvimiento de la ciudadanía democrática.

En enero de 2017, a solicitud del Departamento competente en materia de cultura del Gobierno de Navarra, se constituyó un grupo de trabajo para la elaboración del texto del anteproyecto de ley foral, encargado de realizar el análisis de fuentes doctrinales, legislativas y jurisprudenciales sobre la materia y redactar el texto que incluiría, además, las aporta-

ciones recibidas de los procesos participativos que se abrirían en adelante. Este grupo estuvo constituido por M.^a Camino Barcenilla Tirapu, jefa de la Sección de Recursos y Desarrollo Estratégico de la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, José Miguel Gamboa Baztán, secretario general técnico del Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, y por los vocales del Consejo Navarro de Cultura José Vicente Urabayen Azpilikueta y Roldán Jimeno Aranguren, que ejerció de coordinador. Este equipo redactor mantuvo catorce reuniones de trabajo entre enero de 2017 y octubre de 2018. Se contó, asimismo, con el asesoramiento de Javier Barcelona Llop, catedrático de Derecho Administrativo de la Universidad de Cantabria y experto en derechos culturales.

Siguiendo el procedimiento establecido en la elaboración de anteproyectos de leyes forales por parte del Gobierno de Navarra, se realizó una consulta pública previa a la elaboración del Anteproyecto de Ley Foral de Derechos Culturales, en el Portal de Gobierno Abierto de Navarra. Esta consulta previa fue sometida a la participación ciudadana desde el 4 hasta el 24 de octubre de 2017. En el plazo concedido al efecto, se presentaron dos aportaciones suscritas por la Asociación de Archiveros de Navarra y la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Navarra. El informe correspondiente fue publicado en el citado Portal.

Una vez elaborado el Anteproyecto de Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra, se sometió el texto a exposición pública en dicho Portal desde el 26 de febrero hasta el 23 de marzo de 2018. Presentaron alegaciones las siguientes personas y entidades: Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Navarra (apgna), Comité de Entidades Representantes de Personas con Discapacidad de Navarra (cermin), Filmoteca de Navarra (Alberto Cañada), Fundación atena, Universidad de Navarra, Jesús Vélaz, Juana M.^a Marco Goñi y Martín Gamboa. El informe de valoración de las aportaciones y sugerencias formuladas se publicó en el Portal de Gobierno Abierto de Navarra y se notificó a las personas y entidades que habían presentado alegaciones.

Por parte del Departamento de Cultura, Deporte y Juventud también se llevaron a cabo, de manera complementaria, otros instrumentos de participación. La primera exposición pública del borrador de la Ley Foral se realizó en la Jornada “Construyendo el Plan Estratégico de Cultura, 2017-2023: Iniciativas para el desarrollo de la política cultural”, organizada por la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra y celebrada en el Centro de Arte Contemporáneo de Huarte el 31 de octubre de 2017. Intervinieron en la misma el catedrático de Derecho Administra-

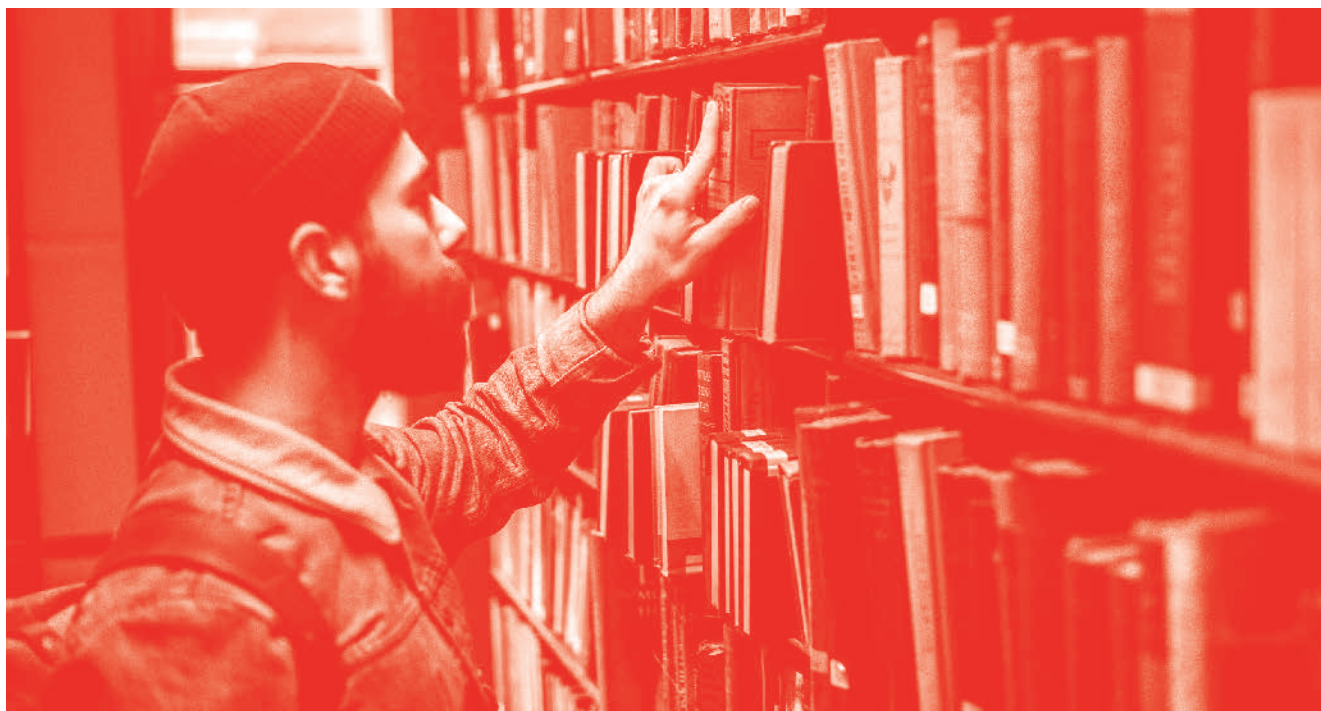
tivo Jesús Prieto disertando sobre «los derechos culturales en un marco global», y Roldán Jimeno, que presentó las líneas generales del Anteproyecto de Ley Foral de Derechos Culturales. Asistieron a la Jornada sesenta personas, con una nutrida presencia de entidades y organizaciones, públicas y privadas, del sector cultural, así como representantes del Parlamento de Navarra.

Por esas fechas y en los meses siguientes, se realizaron reuniones y consultas con las siguientes personas, organismos y entidades: Consejo Navarro de Cultura; Departamentos de Desarrollo Económico, de Desarrollo Rural, Medio Ambiente y Administración Local y de Hacienda y Política Financiera del Gobierno de Navarra; la Federación Navarra de Municipios y Concejos; miembros de la Comisión de Cultura del Parlamento de Navarra de los diferentes grupos parlamentarios; Asociación Ondarezain; Cátedra unesco de la upna; Vicerrectorado de Investigación de la upna; la magistrada Esther Erice, la profesora titular de Derecho Internacional Público de la upna Alicia Chicharro, y los abogados especialistas en discapacidad Javier Miranda e Isabel Urzainqui.

El texto resultante de todo este proceso se presentó en la “Jornada de presentación del Anteproyecto de Ley Foral de Derechos Culturales”, celebrada el 14 de febrero de 2018 en el Salón Pío Baroja (Edificio inap. Pamplona).

Tras una presentación general de la consejera de Cultura, Deporte y Juventud, Ana Herrera, intervinieron Javier Barcelona Llop y Roldán Jimeno Aranguren, que desglosaron los objetivos y contenido del Anteproyecto de Ley Foral. Asistieron a la Jornada cuarenta y seis personas pertenecientes a diversas entidades y organizaciones, públicas y privadas, del sector cultural.

El texto del Anteproyecto de Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra fue informado favorablemente por la Comisión Foral de Régimen Local, de la que forman parte representantes de las entidades locales de Navarra. Asimismo, ha de hacerse constar que en la reunión de la Comisión Mixta Gobierno de Navarra-Iglesia Católica —órgano regido por el artículo 7.2 de la Ley Foral 14/2005, de 22 de noviembre, del Patrimonio Cultural de Navarra—, celebrada el 25 de abril de 2018, se analizó el texto del Anteproyecto de Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra. Una vez finalizada la tramitación correspondiente, el Gobierno de Navarra aprobó el Proyecto de Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra mediante Acuerdo de 19 de septiembre de 2018 y ordenó su remisión al Parlamento de Navarra. Finalmente, el Pleno del Parlamento de Navarra, en sesión celebrada el 11 de enero de 2019, aprobó la Ley Foral 1/2019, de 15 de enero,



de Derechos Culturales de Navarra, que fue publicada en el Boletín Oficial de Navarra n.º 17, de 25 de enero de 2019.

La Ley Foral se estructura en seis títulos, una disposición adicional, dos disposiciones transitorias, una disposición derogatoria y cinco disposiciones finales. El Título I contiene las Disposiciones Generales y recoge el objeto, los principios inspiradores y el ámbito de aplicación de la Ley Foral. Asimismo, enumera los derechos culturales y encomienda a los poderes públicos de la Comunidad Foral de Navarra que garanticen su pleno y libre ejercicio. El Título II regula el derecho de acceso a la cultura y a la participación en la vida cultural. Las administraciones públicas deben velar por el ejercicio de dichos derechos, promoviendo las condiciones y adoptando las medidas necesarias para que se realicen en régimen de igualdad efectiva, asegurando la inclusión de personas y grupos vulnerables, de personas con discapacidad y la igualdad entre hombres y mujeres.

En materia de acceso a la cultura se contempla, además del acceso físico a los centros culturales, museos, archivos, bibliotecas, teatros, auditorios, bienes integrantes del patrimonio cultural y, en general, cualesquiera equipamientos culturales, el acceso virtual a través de las tecnologías de la información y la mediación cultural. En cuanto al acceso virtual, la disposición transitoria segunda de la Ley Foral determina que

la Administración Foral de Navarra deberá tener abierto el Portal Digital de la Cultura de Navarra en el plazo máximo de tres años desde la aprobación de la presente ley foral. A estos efectos, el Gobierno deberá presentar un proyecto de diseño general de dicho portal en un plazo máximo de 6 meses a fin de que sea conocido y participado por el Parlamento de Navarra.

Se regula de manera específica el acceso a los bienes del patrimonio cultural de Navarra, determinando de manera concreta el régimen de la obligación de permitir la visita pública que en la Ley Foral 14/2005, de 22 de noviembre, del Patrimonio Cultural de Navarra aparece enunciada; el acceso y fomento del patrimonio inmaterial; el acceso al patrimonio documental, a los museos y colecciones museográficas permanentes y al libro y las bibliotecas.

En cuanto al ámbito cinematográfico y audiovisual, destaca la regulación de las funciones de la Filmoteca de Navarra, dependiente del Departamento competente en materia de cultura. También se contienen en el Título II disposiciones sobre las artes escénicas, la música, el ecosistema cultural y creativo y los equipamientos culturales. Finalmente, se reconoce

el derecho de toda persona, de manera individual o colectiva, a la participación en la vida cultural y en los procesos importantes de adopción de decisiones relacionadas con las políticas públicas del ámbito cultural, en el marco de la normativa reguladora de la transparencia, acceso a la información pública y gobierno abierto, y sin perjuicio de lo dispuesto en otras normas que prevean o contemplen instrumentos de participación.

El Título III está dedicado a la creación artística y literaria y a la investigación científica. Por una parte, el Capítulo I se ocupa de la libertad de creación e investigación y, por otra, el Capítulo II contempla el fomento y difusión en dichos ámbitos por las administraciones públicas. El Título IV regula la responsabilidad de las administraciones públicas en materia de cultura, cuya actuación debe enmarcarse en la normativa reguladora de la transparencia de la actividad pública.

Se establecen los principios que han de guiar el acceso y uso de publicaciones propias de las administraciones e instituciones públicas de Navarra. Por otra parte, y con objeto de garantizar la profesionalización de las personas que trabajan en los sectores culturales, se establecen las actuaciones que deberá realizar el Departamento competente en materia de cultura. Por lo que respecta a la Administración de la Comunidad Foral, se atribuye al Departamento competente en materia de cultura el ejercicio de las competencias en lo relativo a la protección y el acrecentamiento del patrimonio cultural, al acceso a la cultura por la ciudadanía y al impulso y promoción de la creación y difusión artística, así como velar por la efectividad de los derechos reconocidos en la Ley Foral de derechos culturales y por el cumplimiento de la misma, sin perjuicio de las competencias que correspondan al Gobierno de Navarra y de la coordinación con el resto de departamentos de la Administración de la Comunidad Foral.

A tal efecto, se establecen las actuaciones, medidas y programas que el Departamento competente en materia de cultura deberá desarrollar para el cumplimiento de los fines y objetivos de la Ley Foral y para el efectivo reconocimiento y ejercicio de los derechos y principios inspiradores que contiene. En cuanto a los municipios, que de acuerdo con la legislación básica de régimen local ejercerán en todo caso como competencia propia la promoción de la cultura y equipamientos culturales, la Ley Foral les encomienda difundir y poner en valor su patrimonio cultural, sin perjuicio de la cooperación con el Departamento competente en la materia para su protección, acrecentamiento y transmisión. En particular, los municipios velarán por la difusión y promoción del patrimonio cultural inmaterial, procurando contextualizar histórica, cultural y territorialmente las diversas manifesta-

ciones de las culturas tradicionales y populares de Navarra. Se enumeran los servicios culturales que, entre otros, promoverán los municipios en ejercicio de sus competencias por sí mismos o a través de entidades supramunicipales.

En el Título V se configura al Consejo Navarro de la Cultura y las Artes como el órgano consultivo y asesor de la Administración de la Comunidad Foral en materia de cultura, se enumeran sus funciones y se establece su composición, que deberá desarrollarse reglamentariamente al igual que su organización y funcionamiento.

El Consejo Navarro de la Cultura y las Artes viene a suceder al Consejo Navarro de Cultura, por lo que la disposición derogatoria única determina la derogación en particular del artículo 10 de la Ley Foral 14/2005, de 22 de noviembre, del Patrimonio Cultural de Navarra, que lo configuró legalmente; a su vez, en la disposición transitoria primera se establece que las referencias al Consejo Navarro de Cultura contenidas en el ordenamiento jurídico se entenderán realizadas al Consejo Navarro de la Cultura y de las Artes y que a la entrada en vigor de la Ley Foral el Consejo Navarro de la Cultura y de las Artes estará compuesto por los actuales miembros del Consejo Navarro de Cultura.

Una vez finalizado el mandato de los actuales miembros, conforme a lo establecido por la normativa vigente reguladora de la composición, organización y funcionamiento del Consejo Navarro de Cultura, se procederá a la renovación de la composición del Consejo Navarro de la Cultura y de las Artes de acuerdo con lo dispuesto en la Ley Foral.

El Título VI, dedicado a las disposiciones financieras y tributarias, contempla la financiación pública de la cultura, el establecimiento de subvenciones y ayudas por el Departamento competente en materia de cultura, la difusión del mecenazgo cultural y la creación, en su caso en colaboración con otros departamentos de la Administración de la Comunidad Foral u otras entidades, de fondos a los emprendimientos culturales y acceso al crédito. Por su parte, la Ley Foral se remite a la legislación foral tributaria en cuanto a los beneficios fiscales aplicables en materia de derechos culturales y menciona expresamente los relativos al mecenazgo cultural, al patrocinio y a las producciones cinematográficas y series audiovisuales. Por lo que respecta a la normativa fiscal de la Comunidad Foral, la disposición final tercera establece que

se adaptará a las propuestas y recomendaciones que en materia de fiscalidad y de compatibilidad de la percepción de prestaciones públicas con ingresos por derechos de propiedad intelectual y por actividades

creativas, se incluyen en el informe de la Subcomisión para la elaboración de un Estatuto del Artista, aprobado en el mes de junio de 2018 en el Congreso de los Diputados.

En la disposición adicional única se establece que el departamento competente en materia de cultura deberá aprobar, en el plazo de un año a contar desde la entrada en vigor de esta Ley Foral, cartas de servicios en las que se detallarán las prestaciones en sus ámbitos de competencia. La disposición derogatoria única deroga cuantas disposiciones de igual o inferior rango se opongan a lo establecido en esta Ley Foral y, expresamente, el citado artículo 10 de la Ley Foral 14/2005, de 22 de noviembre, del Patrimonio Cultural de Navarra, y los apartados b) y c) de su artículo 28 una vez hayan entrado en vigor, de conformidad con el segundo párrafo de la disposición final quinta de esta Ley Foral, los apartados 2, 3, 4, 5 y 6 del artículo 10.

Notas

(1) Puede consultarse en: <http://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2012/09/120919.pdf> [fecha de consulta: 7/11/2019].

Bibliografía

BOLETÍN OFICIAL DE NAVARRA (2019): *Ley Foral 1/2019, de 15 de enero, de Derechos Culturales de Navarra*, Gobierno de Navarra nº 17, fecha de consulta: 02/10/2019, http://www.navarra.es/home_es/Actualidad/BON/Boletines/2019/17/Anuncio-0/

FERNÁNDEZ PRADO, E. (1991): *La política cultural, qué es y para qué sirve*, Madrid, Trea.

MANGAS MARTÍN, A. (1998): *Tratado de la Unión Europea, Tratado constitutivos de las Comunidades Europeas y otros actos básicos de Derecho Comunitario*, Madrid, Tecnos.

PORTAL DE GOBIERNO ABIERTO DE NAVARRA (2019): *Proyecto de Ley de Derechos Culturales de Navarra*, fecha de consulta: 02/10/2019, <https://gobiernoabierto.navarra.es/es/gobernanza/proyectos-de-ley-foral/proyecto-ley-foral-derechos-culturales-navarra>

SYMONEDES, J. (2010): *Derechos culturales: una categoría descuidada de derechos humanos*, fecha de consulta: 02/10/2019, <http://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2012/09/120919.pdf>

UNESCO-MÉXICO. (1982): *Conferencia mundial sobre políticas culturales. Informe final*, México D. F. (México).

AUTOR

Mikel Gotzon Etxebarria Etxeira

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Jefe de servicio de acción cultural de la Diputación Foral de Bizkaia.

TÍTULO

Ley de Derechos Culturales de Navarra. Una mirada desde la gestión cultural pública.

CORREO-E

mikel.gotzon.etxebarria@bizkaia.eus

RESUMEN

Desde el punto de vista de la gestión cultural pública, la Ley de Derechos Culturales de Navarra, a pesar de no haber abordado adecuadamente un reto tan importante en la comunidad como es el equilibrio territorial en cultura es una iniciativa positiva, tanto por su carácter pionero como por su variado contenido. La ley aborda temas como la visión inclusiva de la cultura, la mediación cultural, la cultura científica, la participación, la relación público-privado y la financiación. También son de reseñar su novedosa terminología, el proceso participativo en la elaboración de la Ley y su alto nivel de consenso político.

PALABRAS CLAVE

Derechos culturales, participación, difusión cultural; participación; financiación.

AUTHOR

Mikel Gotzon Etxebarria Etxeira

PROFESSIONAL AFFILIATION

Head of the cultural action service of the County Council of Bizkaia.

TITLE

Law of Cultural Rights of Navarra. A look from public cultural management.

E-MAIL

mikel.gotzon.etxebarria@bizkaia.eus

ABSTRACT

From the point of view of public cultural management, the Law of Cultural Rights of Navarra, a burden of not having been approached with the risk of being as important as is the territorial balance in culture is a positive initiative, both for its pioneering character as per its varied content. The law addresses issues such as the inclusive vision of culture, cultural mediation, scientific culture, participation, the relationship between private and public and financing. Also of note are its novel terminology, the participatory process in the elaboration of the law and its high level of political consensus.

KEYWORDS

Cultural rights, participation, cultural diffusion; financing.

Ley de Derechos Culturales de Navarra. Una mirada desde la gestión cultural pública

Mikel Gotzon Etxebarria Etxeita

119

Este artículo tiene por objetivo plasmar las impresiones que la recién aprobada Ley de Derechos Culturales de Navarra genera en un gestor cultural público. No se trata por la tanto de un análisis jurídico sino de una mirada desde la gestión cultural pública.

Esta va a articularse en cuatro apartados:

- I.- Introducción
- II.- Proceso de elaboración
- III.- Comentarios al texto
- IV.- Consideraciones generales

I.- Introducción

Está de moda un discurso utilitarista de la cultura. Hay que invertir en cultura porque produce beneficios económicos y porque genera cohesión social, y para su legitimación se realizan estudios de impacto económico de los equipamientos y eventos culturales. Está bien pero no es todo. La rentabilidad social es importante y necesaria. El retorno económico es una cuestión a tener en cuenta, pero no puede

vivir bajo la dictadura del número. La inversión no se justifica exclusivamente por la audiencia. La visión economicista de la cultura no tiene un planteamiento sostenible hacia el sector cultural. La cultura genera retorno económico, pero desgraciadamente no vuelve al mundo de la misma.

La cultura es un derecho independientemente de sus utilidades y por ello es necesaria una ley de derechos culturales que asuma el papel de esta como el cuarto pilar de la sostenibilidad junto con la economía, la cohesión social y el medio ambiente, y garantice la cultura como una prestación más de los servicios públicos.

II.- Proceso de elaboración

Es de destacar el proceso participativo realizado de acuerdo con la Ley 39/2015 del Procedimiento Administrativo Común de las Administraciones Públicas, que plantea una doble consulta pública.

En la consulta previa se recogieron dos aportaciones de dos asociaciones profesionales (archiveros y gestores culturales). En la consulta con el anteproyecto elaborado se presentaron ocho alegaciones (cinco entidades y tres personas).

Además, de manera complementaria el Departamento promotor realizó dos jornadas sobre el tema en octubre de 2017 y febrero de 2018 en las que participaron un total de 106 personas de entidades y organizaciones públicas y privadas del sector cultural.

Asimismo, es de destacar el alto nivel de consenso político conseguido en la tramitación del proyecto. La Ley se aprobó en el Parlamento de Navarra en el pleno del 11 de enero de 2019. Ha sido una Ley impulsada por el Gobierno Foral, liderado por Uxue Barkos y apoyado por el cuatripartito que ha sostenido el gobierno del cambio en la pasada legislatura 2015-2019 y que a pesar del complicado clima político de Navarra la Ley fue aprobada sin ningún voto en contra. Votaron a favor las agrupaciones políticas que apoyaban el Gobierno (Geroa Bai, EH Bildu, Podemos-Ahal Dugu-Orain Bai e Izquierda-Ezker), el PSN-PSOE y el PP de Navarra y se abstuvo UPN.

III.- Comentarios al texto

En este punto se van a recoger algunos contenidos de los diferentes apartados de la Ley que se consideran interesantes, sin voluntad de hacer un análisis del articulado de la misma.

Preámbulo

A la hora de la redacción de la Ley se realiza una invocación a la Declaración de Derechos Humanos de 1948 y al Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 1966, además de citar otras declaraciones y manifiesto, así como al artículo 44 de la Constitución Española que establece que los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho.

Introduce el término de diversidad cultural; plantea la cultura como un bien común, transita del derecho a la cultura a los derechos culturales e introduce el término de «ecosistema cultural».

Título I.- Disposiciones generales

Fundamenta los derechos culturales en una base amplia, inclusiva y moderna con terminología adecuada. (Art. 4.1).

Aborda el tema de las identidades culturales y pertenencia a comunidades culturales.

Título II.- Derecho de acceso a la cultura y a la participación en la vida cultural

Es el título más extenso de la Ley y en él se trata básicamente del derecho al acceso de la cultura, en el que se

incluye el «acceso físico, psíquico y sensorial» y se tiene en cuenta la diversidad lingüística.

Apuesta por la creación de un portal digital de la Cultura Navarra como un elemento importante en favor de la accesibilidad. En esa apuesta por la accesibilidad reconoce y pone en valor el papel de la mediación.

Es interesante su apuesta clara y fuerte en favor del acceso público a los BIC de Navarra, con especial incidencia en los de propiedad privada, bienes eclesiásticos incluidos, en los que se apuesta por favorecer la apertura al público de los mismos o por su depósito, si fuera posible, en instituciones públicas adecuadas para ello. Asimismo, y dentro de esa jugada por el acceso público a los museos y colecciones privadas, se plantea que esa accesibilidad será un criterio para la concesión de subvenciones (Artículo 13).

Para facilitar la accesibilidad, se apoya la digitalización de la documentación privada y del patrimonio bibliográfico, y su exhibición en el Portal Digital de la Cultura Navarra.

En lo referente a lo audiovisual, la Ley define las labores de la Filmoteca Navarra

En relación con las artes escénicas y a la música es de destacar el compromiso de fomentar la participación de los sectores profesionales y amateurs de las artes escénicas en la elaboración de las políticas culturales. (Artículo 16.a), de velar por el aumento del «reconocimiento y el prestigio social de las artes escénicas y de la música» (Artículo 16.b) y de fomentar el asociacionismo sectorial.

En este título también se habla de la participación y se definen dos campos. Por un lado, defiende la libre participación de las personas en la vida cultural de la comunidad eligiendo libremente la cultura de la comunidad que quieran, qué prácticas culturales quiere desarrollar y en qué idioma (Artículo 19). Por otro lado, reafirma el derecho a la participación a la hora de la toma de decisiones relacionadas con las políticas culturales públicas tanto individual como asociativamente.

Título III.- Creación artística y literaria e investigación científica

Mediante este título se incluye a la investigación científica en el ámbito de la Ley y realiza una declaración programática de derechos que, aunque parezcan evidentes, no suelen ser contemplados de forma concreta y específica en los textos legales. Concretamente se refiere a los derechos de creación artística y literaria, a los de libertad de investigación científica, al de disfrutar de los beneficios del progreso cien-



tífico y también hace una mención genérica a los derechos de autor.

Es de reseñar la mención al de las personas dedicadas a la creación cultural a un tratamiento fiscal razonable en base a las características especiales del trabajo en el sector cultural, como son la irregularidad e intermitencia de ingresos así como la complementariedad con otras actividades.

Título IV.- Responsabilidad de las administraciones públicas en materia de cultura

En este título se engloban las obligaciones que las administraciones navarras asumen con la aprobación de la Ley.

El Gobierno de Navarra, a través de su departamento competente en cultura básicamente se compromete a:

- Dotarse de un código de buenas prácticas
- Apostar en su labor editorial por los principios de cultura libre y procomún
- Impulsar la profesionalización de los sectores culturales promoviendo medidas que garanticen los puestos propios de los sectores.
- Colaborar con el departamento competente en educación, fortaleciendo y ampliando las enseñanzas artísticas y culturales en el sistema educativo, así como reforzando el papel de la cultura en el ámbito de la educación.
- Promover la participación de las personas creadoras y sectores culturales en la definición de las políticas públicas, su desarrollo, aplicación y evaluación.
- Impulsar un foro de coordinación y corresponsabilidad con los municipios.
- Creación de foros o mesas de trabajo con los diferentes sectores.

Por otro lado, también define de forma general las competencias de los municipios. Es de reseñar la mención que realiza al tema de la cesión de espacios ya que en su artículo 34. 4 textualmente indica: «Las Administraciones Públicas de Navarra fomentarán el uso creativo y cultural para los espacios en desuso y la innovación en modelos de gestión, incluida la cogestión y la autogestión».

Título V.- El Consejo Navarro de la Cultura y las Artes

Mediante este título, la Ley reforma el actual Consejo Navarro de la Cultura y le da rango (antes era un decreto),

aunque sigue manteniendo su carácter consultivo. Dentro de sus funciones son de reseñar las siguientes:

- Seguimiento y evaluación del Plan Estratégico de la Cultura de Navarra y de los planes de acción del departamento competente en cultura
- Recibir información sobre el proceso de elaboración del proyecto de presupuestos del departamento competente en materia de cultura y de su ejecución.

Título VI.- Disposiciones financieras y tributarias.

A la hora de definir la financiación de las políticas culturales se aboga por un crédito presupuestario adecuado aproximándose a la media de las regiones europeas que se asemejan a la Comunidad Foral de Navarra, pero sin mayor concreción. Menciona específicamente la voluntad de fomentar el micro mecenazgo y de crear fondos que faciliten el crédito a las micro y pequeñas empresas de los sectores culturales.

IV.- Consideraciones generales

Es una ley pionera en el Estado. Ha habido algunos otros intentos pero no han cristalizado en un texto legal específicamente dedicado a los derechos culturales.

Es de reseñar el importante nivel de consenso político logrado (ningún partido en contra, seis a favor y una abstención).

Es una ley que impone una serie de obligaciones de desarrollo al Gobierno:

- Código de buenas prácticas (Art. 30).
- Uso de licencias que incorporen los fundamentos del Copyfarleft (Art. 31).
- Cartas de servicios del departamento en 1 año (Disposición adicional única).

Se nota que en su elaboración han participado personas vinculadas a la gestión cultural, entre otras razones por la apuesta por el reconocimiento de la profesionalización de los sectores culturales para los que demanda garantizar el reconocimiento de los puestos propio de los sectores (Artículo 32), y también por la incorporación de terminología específica vinculada a la gestión cultural y que raramente aparece en los textos legales. A modo de ejemplo son de reseñar los siguientes términos que aparecen en la Ley: diversidad cultural (Art. 2), mediación cultural (Art. 9), ecosistema cultural y

creativo (Art. 17), prototipos culturales (Art. 17), mapeos en el territorio (Art. 17), dimensión económica, tecnológica cultural y social de la cultura (Art. 17), Cultura Libre y Procomún, Copyfarleft (Art. 17), evaluación de impacto (Art. 33), y co-gestión y autogestión (Art. 34).

Pone en valor la mediación cultural como elemento básico para el acceso del público al conocimiento de los códigos culturales de la creación artística.

Apuesta por una visión inclusiva de la cultura al mencionar la necesidad de garantizar el acceso físico, psíquico y sensorial a los equipamientos culturales (Artículo 7).

Apuesta por la difusión mediante la creación del Portal Digital de la Cultura Navarra.

Define derechos culturales básicos: libertad de creación, libertad lingüística, elección de cultura y de pertenencia a una comunidad.

Incorpora nuevos temas como el de la cultura científica aunque no lo desarrolla sino que solamente define derechos (libertad y disfrute).

Incluye de forma expresa, con un nivel de desarrollo y asunción de obligaciones, el tema de la participación y la colaboración público/privada:

Creación del Consejo Navarro de la Cultura y las Artes.

Fomento del asociacionismo sectorial en cultura.

Creación del Foro de Cooperación y Corresponsabilidad con los municipios.

La Ley es atrevida, ya que fomenta el uso creativo y cultural de los espacios en desuso y admite expresamente la co-gestión y la autogestión como innovadores modelos de gestión de dichos espacios. Es un tanto prolija o descompensada hacia la accesibilidad del Patrimonio Cultural sobre todo del privado al que le dedica una parte importante del texto legal.

Con relación a la financiación, que es positivo que aparezca como un título propio en la misma, adopta una postura voluntarista ya que no fija un porcentaje sobre los presupuestos de la Comunidad Foral Navarra, sino que ha-

bla de financiación adecuada y aproximada a la media de las regiones europeas que se asemejan a Navarra pero sin definir las.

Sin embargo, es positiva su voluntad de apoyar a las micro y pequeñas empresas de los sectores culturales mediante la creación de fondos u otros instrumentos financieros, así como su apuesta por el micromecenazgo. En este sentido es de reseñar la Ley Foral 8/2014, de 16 de mayo, reguladora del mecenazgo cultural y de sus incentivos fiscales en la Comunidad Foral de Navarra (Boletín Oficial de Navarra de 26 mayo 2014) que hace una decidida apuesta por el micromecenazgo con aportaciones novedosas como la posibilidad de donaciones directas a artistas o la posibilidad de que desde la sociedad civil se puedan proponer actividades culturales para que la ciudadanía pueda elegir libremente la actividad de la cual ser mecenas.

También es de reseñar que la Ley reivindica en su artículo 24

el derecho a ser tratadas fiscalmente de forma razonable, ecuánime y equitativa atendiendo a la irregularidad y naturaleza intermitente de sus ingresos así como a su carácter complementario de otras actividades profesionales o económicas

La Ley, en mi opinión, presenta una carencia importante sobre todo teniendo en cuenta la realidad geográfica y demográfica de Navarra: no aborda de forma decidida y con medidas concretas el equilibrio territorial en cultura, ni plantea un mapa de equipamientos y servicios culturales en el territorio.

A modo de resumen, opino que es una iniciativa positiva, tanto por su carácter pionero, como por su contenido, su terminología y su alto nivel de consenso político. Esperemos que otras Comunidades Autónomas o el propio Estado se animen a legislar sobre los derechos culturales.

MONO GRÁFICO

20/40: MONOGRÁFICO SOBRE POLÍTICAS CULTURALES LOCALES

Introducción / 127

Repensar las políticas culturales locales

Juan González-Posada M. y Jorge Fernández León / 129

Presentación: Lo que tiene que cambiar
para que (casi) todo cambie

Jorge Fernández León / 133

Ecofeminismo y políticas culturales locales

Gemma Carbó Ribugent / 145

La política cultural local tras 40 años de democracia:
¿es posible una regeneración de los equipamientos
culturales frente a la parálisis permanente?

Juan Arturo Rubio Arostegui / 155

Las políticas culturales locales en democracia
y sus fortalezas transformadoras: propuestas desde
los logros de sus primeros cuarenta años

Juana Escudero Méndez / 165

Algunas reflexiones para repensar
las políticas culturales locales

Alfons Martinell i Sempere / 171

Políticas culturales locales: con la mirada puesta en el futuro

Jordi Font i Cardona / 177

Construir el horizonte: derechos culturales,
acción global y democracia

Estefanía Roderó Sanz / 185

monográfico



Introducción

Coincidiendo con el año en que se cumplen cuatro décadas de la restauración de los Ayuntamientos democráticos en España, *Periférica* incluye en este número un dossier dedicado a revisar el estado de las políticas culturales locales.

Lo aborda en dos secciones: La primera resume los objetivos y conclusiones de una jornada celebrada en Valladolid para debatir el tema; la segunda incorpora una introducción y seis artículos, escritos algunos a partir del debate mencionado, que examinan y proponen caminos desde la reflexión académica, el conocimiento histórico y las nuevas agendas glociales de la cultura para que algo cambie en la vida cultural local en los años que vienen.

Palabras clave

cultura local, cambio cultural, derechos culturales, desarrollo sostenible, festivalización, agenda glocal.

Coinciding with the year in which four decades have elapsed since the restoration of democratic Town Halls in Spain, *Periférica* includes in this issue a dossier dedicated to reviewing the state of local cultural policies.

It is addressed in two sections: The first summarizes the objectives and conclusions of a seminar held in Valladolid to discuss the issue; the second incorporates an introduction and six texts that, arising some of them from the aforementioned seminar, examine and propose paths from the points of view of academic analysis, historical knowledge and the new glocal cultural agendas so that something changes in local cultural life in the coming years.

Keywords

local culture, cultural change, cultural rights, sustainable development, festivalization, glocal agenda.

AUTORES

Juan González-Posada M.
Jorge Fernández León

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Fundación Municipal de Cultura de Valladolid.
Fundación Municipal de Cultura, Educación
y Universidad Popular de Gijón

TÍTULO

Repensar las políticas culturales locales.

CORREO-E

juangonzalezposada@gmail.com
jorgefleon.fernandezlen0@gmail.com

RESUMEN

En mayo de 2019 se celebraba en Valladolid el Seminario “Repensar políticas culturales locales. Las políticas locales como creadoras de capital cultural”. En él se presentaron y debatieron asuntos de las agendas culturales locales del presente y el futuro, con motivo del cuarenta aniversario de las primeras elecciones municipales democráticas en España en la segunda mitad del siglo XX. Reforzar el capital cultural local, recuperar para la cultura liderazgo político, luchar contra la brecha cultural y de género en la cultura y hacer convivir los derechos culturales con las industrias culturales y creativas fueron algunos de los temas tratados en la sesión.

PALABRAS CLAVE

Políticas culturales, capital cultural, liderazgo cultural, brecha de género, derechos culturales, industrias culturales y creativas.

AUTHORS

Juan González-Posada M.
Jorge Fernández León

PROFESSIONAL AFFILIATION

Municipal Culture Foundation of Valladolid.
Municipal Foundation of Culture, Education and
Popular University of Gijón.

TITLE

Rethinking local cultural policies.

E-MAIL

juangonzalezposada@gmail.com
jorgefleon.fernandezlen0@gmail.com

ABSTRACT

In May 2019, the Seminar “Rethinking local cultural policies- Local policies as creators of cultural capital,” was held in Valladolid (Spain). Issues regarding actual and future local cultural agendas were presented and discussed, on the occasion of the fortieth anniversary of the first democratic municipal elections in Spain in the second half of the twentieth century. Strengthening local cultural capital, recovering political leadership for culture, fighting the cultural and gender gap in culture and bringing cultural rights together with cultural and creative industries were some of the topics discussed in the session.

KEYWORDS

Cultural policies, cultural capital, cultural leadership, gender gap, cultural rights, cultural and creative industries.

Repensar las políticas culturales locales

Juan González-Posada M.
Jorge Fernández León¹

129

El día 9 de mayo de 2019, bajo los auspicios del proyecto CreArt, encabezado y promovido por el Ayuntamiento de Valladolid, se celebraba en el salón de actos del Patio Herreriano de la capital castellanoleonesa, el encuentro “Repensar políticas culturales locales. Las políticas locales como creadoras de capital cultural”², que reunía a un grupo de personas con experiencias diversas en los campos de la gestión y el análisis, así como los estudios culturales aplicados al ámbito de lo cercano.

El deseo de la organización era el de iniciar una conversación de continuidad que pudiera contribuir a hacer más fluida la reflexión y la puesta en común de distintas disciplinas (la política, la antropología, la sociología, la filosofía del conocimiento y de la ciencia, los estudios culturales, la economía de la cultura, los feminismos y las nuevas agendas sociales, entre otras) que, tras cuatro décadas de políticas culturales locales en España, ni siquiera habían logrado crear un punto de encuentro para analizar, explicar y poner en común miradas parciales y diferentes³ sobre un mismo fenómeno. Coincidiendo con la celebración de cuatro décadas de Ayuntamientos democráticos y como coordinadores del En-

cuentro, quisimos provocar una nueva ocasión para restablecer una comunidad de miradas afines respecto a los impactos y transformaciones resultantes de las políticas culturales en las ciudades. Unas políticas que fueron capaces muchas veces de producir efectos de cambio social, individual y colectivo en la ciudadanía, así como la necesidad de su recuperación. Además de ello, buscábamos nuevas respuestas para perfilar un poco su futuro.

Para ello, reunimos a personas expertas, académicas, creadoras y responsables de políticas culturales locales cuya visión abordara el contexto, el impacto de ese trabajo y los caminos para lograr una necesaria recuperación de los liderazgos políticos que las guíen y perfilen; imprescindibles para que vuelvan a cumplir su papel de conductoras de los cambios de percepción de la ciudadanía, la construcción de una civilidad crítica y la reconstrucción de redes de difusión, producción y distribución cultural.

El refuerzo del capital cultural⁴ de una comunidad es un factor esencial en cualquier proceso de profundización democrática. Ha de recuperarse ese capital democrático, colectivo, abierto y transformador para hacer frente a las ideas de libertad individual, creatividad y hedonismo que proponen las ofertas crecientes de espectáculos del entrete-

nimiento, productos de la industria creativa que consolidan e incrementan la desigualdad y la brecha cultural. Siempre es posible incentivar una ciudadanía que aproveche lo mejor de nuestra creación cultural, estimule la investigación creadora, desarrolle sus propias capacidades de participación en el sector y conviva en bienestar con los productos del capitalismo cultural y la consolidación de una industria de la máxima calidad para los mercados globales. Han sido muchos los ayuntamientos españoles que han trabajado con coherencia y compromiso en esta dirección.

El encuentro abordó algunas cuestiones en torno al liderazgo y a las condiciones futuras para la convivencia de los derechos culturales y sus industrias, junto a las creativas y del entretenimiento. Todo ello, con la convicción de la importancia de poder establecer, en un plazo cercano y en torno a los grandes núcleos de convivencia —especialmente el de las ciudades medias— tipologías y referencias que permitan recuperar el papel de la cultura en la mejora de una vida local decente.

Durante el encuentro se recogía el siguiente resumen de ideas —con el asentimiento de sus participantes—, que se incluye a continuación:

Más política para la cultura local

Tras más de una década demostrando su resiliencia, los programas culturales locales necesitan con urgencia del compromiso de la política para situarlos en condiciones de renovación de su condición de conductores de transformaciones individuales y colectivas en las comunidades.

Este cambio, en el marco de las transformaciones y mutaciones que vive el sector con la generalización del paradigma digital, requiere compromisos institucionales en numerosos campos. Estos son algunos de los mencionados en este Seminario como más relevantes.

- Lo local es el lugar de la cultura. En vivo o enlatada, colectiva o individual.
- No habrá empoderamiento cultural sin un profundo empoderamiento político en la materia.
- Sin derechos no hay vida cultural. Necesitamos leyes y normas culturales que garanticen derechos universales, determinen catálogos y adecuen y distribuyan competencias y responsabilidades entre los distintos poderes territoriales, desde una compleja e imprescindible Ley General de Cultura, de la que ya disponen otros países, hasta la Ley de Derechos Culturales o las modificaciones legales que afectan a la distribución de los recursos destinados a la cultura entre las administraciones. Resulta necesario determinar nuevos pa-

rámetros para catalogar esos derechos culturales —acceso, derechos digitales urgentes y universales, definición de interés general, de igualdad, de diversidad...— que acompañen a los derechos y obligaciones de las instituciones y los programas culturales.

- Para todo ello harán falta recursos, y la recomendación internacional de destinar entre un 5 y un 10% de los presupuestos locales a la cultura sería un incentivo responsable.

- Las ciudades son los lugares para el crecimiento de una cultura inclusiva, segura, resiliente y conforme a los recursos disponibles. Una cultura adecuada a su entorno y cooperativa requiere nuevos acuerdos entre instituciones, facilitados ahora por las posibilidades del trabajo en red. Este trabajo requiere el establecimiento y la universalización de los derechos de acceso. Esta cultura sostenible es una de las estrategias centrales transversales de las agendas de mejora de la vida ciudadana y se implica en la planificación profunda de la ciudad.

- Las transformaciones culturales, en el marco de los procesos de recuperación de derechos y de visibilización de la igualdad, han de incorporar como estrategia global la presencia esencial e imprescindible del género entre sus principios de comportamiento y su filosofía de diseño de iniciativas y habilitación de recursos.

- No hay cultura sin comunicación. Si quieren recuperar su legítimo papel en el fomento de la cultura, las instituciones locales habrán de revisar sus políticas de comunicación con la ciudadanía. Para crecer en capital cultural democrático, una comunidad necesita un ecosistema cultural y comunicativo que combine la creación independiente, las industrias culturales, creativas y los programas públicos de cultura. Las herramientas legales disponibles y los entornos digitales multiplican esas posibilidades, que son utilizadas ya en muchos de los países más avanzados del mundo.

- Es necesario actualizar el análisis del capital cultural local en cada comunidad. Solo ello permitirá completar un modelo de equipamientos y servicios públicos culturales que mejore las prestaciones de los actuales y responda también a los nuevos modelos de creación y trabajo compartido o singular. Todo ello para garantizar unos servicios públicos de calidad.

- Los poderes de la cultura se multiplican en los entornos abiertos. Para hacerlo posible se ha de conseguir superar la resistencia al cambio de nuestras propias estructuras de servicios obsoletas, la cual permanece aún muy presente en las organizaciones públicas de la cultura.

- El capital cultural se enriquece y multiplica cuando acogemos lo distinto, cuidamos sus valores y aprendemos a compartirlos. Los flujos humanos y culturales resultantes de las mutaciones globales y los desplazamientos forzados de ciudadanos del mundo nos enriquecen con nuevas oportunidades interculturales de convivencia, además de transformar nuestras vidas.

- La cultura colaborativa y la cultura común y compartida son dos fuentes más de producción de capital cultural para las ciudades y municipios. Ambas comparten en numerosas ocasiones el estímulo esencial de la recuperación de lo distinto, y el pensamiento crítico encuentra a diario nuevos campos de sensibilidad ciudadana a los que aplicar sus recursos. Nacen desde aquí nuevas agendas culturales locales cargadas de innovación y voluntad de vida decente en común.

- Cultura y patrimonio forman parte del catálogo de derechos humanos. Su protección local ha de ser parte activa de la agenda futura de las instituciones locales, que pueden formalizar su protección y difusión. Frente a la festivalización creciente y la banalización de ese patrimonio, la identidad, en su complejidad simbólica, ha de nutrirse de recuperaciones de herencias seculares y contemporáneas inclusivas.

- La política cultural pública en el espacio local protege y alimenta la innovación y la experimentación investigadora frente a la novedad, fomenta el uso de herramientas en red desde la escuela y participa en la definición de las estrategias de ciudad. Se ha de convertir, por tanto, en compañera imprescindible de la planificación urbana.

- La intermediación cultural es una herramienta central de las administraciones locales para mejorar la vida de sus comunidades. La ilusión de igualdad, nacida de una transición borrosa de la ciudadanía al paradigma digital, de-

sea eliminar muchas veces esa mediación, lo que resulta en una constante pérdida de la calidad creativa y de las tareas de evaluación y selección, una fuerte disminución de la demanda de innovación y la penetración abrumadora de los productos culturales como materia de consumo frente a su valor común como productos de uso.

- Para el enriquecimiento de las políticas culturales, las instituciones que componen las redes de poderes locales han de poder evaluar sistemáticamente las prácticas y políticas culturales, mejorar la competencia y compartir y fomentar las mejores destrezas. La creación de un mecanismo o una institución profesional independiente, observatorio o similar, que pueda ocuparse de estas tareas será, tras las próximas elecciones municipales un factor importante de reequilibrio, enriquecimiento común y colaboración democrática.

Notas

(1) Juan González-Posada M. y Jorge Fernández León coordinaron y moderaron el encuentro y la elaboración de sus conclusiones.

(2) Puede consultarse el programa en: <https://creart2-eu.org/repensar-politicas-culturales-locales/>

(3) Algunas de esas visiones fragmentarias se mencionan en el artículo “Lo que tiene que cambiar para que (casi) todo cambie. (Tras 4 décadas de políticas culturales locales en España)” incluido en este dossier.

(4) Para una descripción amplia y precisa del concepto, véase: THROSBY, D. (2008): *Economía y cultura*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y también THOSBY, D. (2010): *Economics of Cultural Policy*, Cambridge, Cambridge University Press.

AUTOR

Jorge Fernández León

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Director de Programas en la Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón.

TÍTULO

Presentación: Lo que tiene que cambiar para que (casi) todo cambie.

CORREO-E

jorge.fernandezleon2018@gmail.com

RESUMEN

Tras repasar muy brevemente algunos de los numerosos estudios sobre el estado de la cultura española en las cuatro últimas décadas, señalando la inexistencia de investigaciones globales de análisis del impacto de las políticas culturales de proximidad, el artículo prologa y comenta el contenido del monográfico sobre las políticas culturales locales, al tiempo que propone prioridades para un futuro deseable de las mismas: defensa del capital cultural frente al capitalismo cultural, modestia en su enunciación y defensa, incorporación del género y la otredad como valores centrales de las estrategias, vínculos entre cultura y desarrollo, recuperación del control tecnológico y derechos eficaces de acceso.

PALABRAS CLAVE

Cultura local, capital cultural, capitalismo cultural, igualdad de género, derechos de acceso, control tecnológico, cultura y desarrollo.

AUTHOR

Jorge Fernández León

PROFESSIONAL AFFILIATION

Program director at the Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, city of Gijón.

TITLE

Presentation: What you have to change so that (almost) everything changes.

E-MAIL

jorge.fernandezleon2018@gmail.com

ABSTRACT

After reviewing very briefly some of the numerous studies on the history of Spanish culture in the last four decades, noting the absence of global research to analyze the impact of proximity cultural policies, the article extends and previews the content of the monograph on Local Cultural Policies, while proposing priorities for a desirable future: defense of cultural capital against cultural capitalism, modesty in its enunciation and defense, incorporation of gender and otherness as core values of the strategies, links between culture and development, recovery of technological control and effective access rights.

KEYWORDS

Local culture, cultural capital, cultural capitalism, gender equality, rights of access, digital mastery, culture and development.

Presentación: Lo que tiene que cambiar para que (casi) todo cambie

Jorge Fernández León

1. Introducción

En esta segunda parte del dossier se reúne una suma de miradas plurales que no se limita a explorar la memoria del pasado, sino que trata de contribuir a un ejercicio prospectivo ante las transformaciones profundas que la vida cultural de la ciudadanía viene experimentando en las últimas décadas. Los rastros de algunas de las consecuencias del salto digital, con sus valores y conflictos consiguientes, son ya evidentes en el comportamiento cultural de la ciudadanía.

Las certezas cargadas de optimismo del tiempo del crecimiento ilimitado que soñaba el mundo moderno hace tiempo que han llegado a su fin; en eso coinciden críticos culturales tan distantes en su apreciación general como D. Bell (1977), M. Berman (1982) o T. Eagleton (2017).

Uno de nuestros críticos más visionarios, Juan Cueto¹, describía así el panorama a principios de los ochenta:

Si durante la era de la segunda industrialización fue necesario utilizar la euforia para integrar al ciudadano en el universo del derroche, del consumo, ahora es necesario manipular el pesimismo para lograr una nueva forma de integración. Esas lógicas del sobresalto, de la liquidación de los modelos de la estabilidad y del optimismo, del miedo como medio de comu-

nicación de masas, anulan la pluralidad, suspenden la normalidad, recuperan las antiguas disidencias y heterodoxias políticas y sindicales y canonizan lo establecido. Pero al mismo tiempo originan nuevas formas extremas de lucha social, violentas en ocasiones, desesperadas, imprevisibles siempre [...] la incertidumbre produce más incertidumbre

La formación de los mecanismos de intermediación cultural desde finales de los años setenta en España y la constitución de nodos y redes entre los escasos proyectos culturales públicos existentes hace cuatro décadas era solo el deseo aislado de algunos gestores con experiencia internacional. Estaba aún lejos el tiempo para que las articulaciones de las transformaciones culturales pudieran encontrar paralelo alguno a las que, por ejemplo, despliega en sus mapas del presente A. Baricco (2019: 259-273) para intentar explicar los pasos de las transformaciones de la cultura en nuestro universo digital; o el momento en el que los comportamientos de la comunidad consumidora de entonces fueran reconocibles en nuestros municipios de la manera en que los describe P. Slotdijk (2002: 17), cuando habla de la esencia manipulable de la masa contemporánea: «Individuos que en su `desamparo organizado´ forman la materia prima de todo experimento

pasado y futuro de dominio totalitario y mediático». Identificar, además, el marco general que determina los mecanismos de consumo en el capitalismo de vigilancia actual², llevarlo al ámbito local e imaginar siquiera cómo puede actuarse desde lo cercano para responder eficazmente a un reto de esta magnitud será un desafío de dimensiones casi inimaginables hoy. En palabras del profesor Lyons³ (2018):

El capitalismo de vigilancia y la cultura de vigilancia no pueden ser estudiadas desapasionadamente, por mucho cuidado y precisión con que sean presentados los datos sociales. Afectan a las identidades, como la gente se ve y se presenta (subjectividades) oportunidades vitales, las formas en que se abren y cierran las oportunidades de acceso dependiendo del consumidor y otras categorías en las que hoy todos estamos ubicados (clasificación social, socioestratificación) y en la participación democrática o hasta donde podemos votar o en qué medida ese voto nos identifica (política). En pocas palabras, la vida humana está afectada negativamente -dicho brevemente en relación a sus subjetividades, su clasificación social y su capacidad combativa- por el capitalismo de vigilancia

Este nuevo escenario, que ha penetrado ya en nuestros barrios y modula cada día la vida de la ciudadanía local, reclama nuevas formas de intervención crítica en la vida cultural de las comunidades. Entre entonces y ahora, las transformaciones sucedidas hacen que, para hacer buen uso de la experiencia de gestión cultural local, debamos recurrir a una cada vez mayor pluralidad de visiones, categorías y experiencias. Ya no es suficiente contar con las viejas herramientas si no queremos que en el muy próximo futuro los valores de la cultura se identifiquen exclusivamente con los del consumo manipulado de los mercados del entretenimiento y acabemos engullidos por los Índices de Felicidad⁴ y otros mecanismos similares que nos asuelan. El territorio, la sostenibilidad, el desarrollo, los conflictos culturales, territoriales y sociales, los derechos de acceso al disfrute y a la producción, los valores de la diferencia, las formas en que se organiza la convivencia... penetran los textos que a continuación se incluyen y tratan de contribuir un poco a incorporar nuevos fragmentos que ayuden a descifrar el complejo mapa de la vida cultural local, tan necesitado de compromisos y colaboraciones como de normas y garantías para su desarrollo democrático.

2. El panorama español

Los aniversarios se anuncian casi siempre con aroma de nostalgia inminente. O de melancolía. Cuando hace un año, ante la inevitable llegada del cuarto decenio, los responsables de *Periférica* aceptaron la propuesta de incluir en este número un apartado destinado a recordar los avatares de las políticas culturales locales en España, lo hacían sabiendo de otras iniciativas que a lo largo de 2019 conmemorarían el hecho⁵ con análisis generales y sectoriales del mismo.

Así que, para evitar repeticiones, se ha tratado de solicitar a quienes, generosamente, colaboran con sus textos, que el conjunto de fragmentos que componen el dossier abordara algunos de los asuntos cualitativos de la agenda cultural del país, en un momento en el que, como señalaban en un artículo Rubio y Rius⁶ entre las tareas futuras de las ciencias sociales, se ciernen serias dudas sobre el futuro de la esfera pública de la cultura⁷, que requieren respuestas estructurales y una previa reflexión multilateral:

Así, propondremos lo que según nuestro punto de vista [...] constituyen las futuras tareas de las ciencias sociales en relación a la política y la gestión cultural para buscar una salida alternativa al actual estado de crisis y disolución de la esfera cultural: la búsqueda de nuevos objetivos y legitimaciones de la política cultural, la crítica en la actual gobernanza de la cultura y la transformación en la forma de gestionarla y, la necesidad de buscar nuevas regulaciones y de replantear la participación cultural inscribiéndola en los procesos de innovación social en curso en la entorno digital y de los movimientos sociales

Aunque no esté siendo España un país exigente a la hora de analizar y contextualizar su pasado reciente, el número de estudios históricos y de aproximaciones personales a los procesos culturales dispone de una bibliografía de calidad en muchas de las áreas de la creación. Recordemos algunos de ellos: los trabajos de Marzo y Mayayo (2015) y de Ramírez (ed.) (2010) abordan con brillantez y de forma exhaustiva tanto el sistema del arte en España como el marco más general de las políticas del mismo. Florenci Guntín (1998) contempla otros aspectos más vinculados a la política de las artes en el ámbito local. La historia menos contada de la creación cultural alternativa está recogida con brillantez, aunque de forma incompleta por Costa (2018), así como por distintas publicaciones memorialistas de protagonistas de la contracultura española como García Pelayo (2003), Franco

Ya no es suficiente contar
con las viejas herramientas
si no queremos que en el
muy próximo futuro
los valores de la cultura
se identifiquen
exclusivamente con los
del consumo manipulado
de los mercados del
entretenimiento...

(2004), Malvido (2004), Ordovás (2017), Vogel (2017) y, sobre todo, en las desinhibidas memorias de Nazario (2017, 2018). Entre los citados, dos de ellos, Ordovás y Vogel, hacen muy especial hincapié en la creación y el negocio musical. La historia de la cultura escrita (literatura, pensamiento) tiene en los trabajos de Jordi Gracia (2006, 2009) una excelente aproximación desprejuiciada.

Contamos también, en el campo de la cultura de proximidad, con investigadores culturales de larga tradición como Juan Arturo Rubio Aróstegui⁸ (2003) —otro de los autores que nos acompaña en el monográfico— solo o en colaboración con Joaquín Ríus Ulldemolins⁹ (2015, 2016). Mencionaremos, además, sin afán exhaustivo, a varios autores con numerosas publicaciones sobre la materia, como Arturo Rodríguez Morató¹⁰ o Pau Rausell¹¹. Todos ellos y una larga lista de investigadores publican, en libros y revistas profesionales, diversos análisis globales sobre la acción cultural de los Gobiernos nacionales, autonómicos y algunos de los locales. Zafra (2017) examina con extraordinaria finura las nuevas formas de la precariedad en el trabajo creativo en este tiempo digital. Publicaciones como *Periférica*, que se ha demostrado capaz de llegar a la veintena, o la más efímera revista del Observatorio Andaluz para la Economía

de la Cultura y el Desarrollo (OIKOS)¹², *Debats*¹³ o *Arte, Individuo y Sociedad*¹⁴ entre otros muchos esfuerzos editoriales, han publicado ensayos, estudios y análisis de casos de buenas y mejores prácticas locales. Varios escritores, en fin, encabezados por Guillem Martínez, desarrollan incluso una muy tendenciosa aunque sugerente descripción de las políticas culturales españolas desde la transición, proponiendo el impreciso concepto de CT o Cultura de la Transición¹⁵ para explicar su visión del asunto.

Pero la historia de la explosión, crecimiento y conflictos de edad de las políticas culturales locales, desde sus aciertos y limitaciones hasta al detalle de las estrecheces de un largo período de resiliencia iniciado hace una década y sin aparente solución a la vista, sigue sin ser contada en su complejidad y diferencia. Algunos analistas, por experiencia propia, señalaban ya hace tiempo las condiciones generales inaceptables en las que se desarrollaban en el terreno local las políticas culturales de proximidad. Ya hace casi dos décadas, en una publicación¹⁶ de la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP), Jordi Font, escribía que: «La política cultural arrastra un extraordinario déficit de objetivación como ninguna otra política de gobierno. Es el marco de la relación entre poder y cultura, una relación cargada de inercias y connotaciones, que ha dado lugar a múltiples derivas». Y, a la hora de enjuiciar los primeros veinte años de acción cultural local, señalaba (pág. 22) que

mientras que la Administración Local provee a los ciudadanos la mayor parte de los servicios culturales de que disponen, su financiación, en términos estructurales globales o mediante concertación sectorial específica con las otras administraciones, sigue absolutamente estancada. Además, los servicios culturales ni siquiera tienen la consideración de factor de modulación del gasto por habitante asignado en las fórmulas generales de la financiación local. Se produce así una aplicación perversa, escandalosa, del principio de subsidiariedad

Poco que añadir a este diagnóstico. Diez años más tarde, se publicaba el monográfico *Treinta años de políticas culturales en España* (RUBIO ARÓSTEGUI Y RIUS-ULLDEMOLINS, 2016), un amplio intento panorámico de resumir los factores determinantes de tres décadas democráticas en la materia a través del análisis del sistema cultural, sus agentes, las industrias, la participación y el marco regulador y político. Pero en este trabajo tampoco, por sus características,

cabía un espacio significativo destinado a la reflexión sobre lo local.

Cuando hace cuatro décadas leíamos la historia de una experiencia popular como la de la Universidad Popular de Rekaldeberri¹⁷ comenzábamos muchos a descubrir que la acción cultural tenía en el barrio, en la proximidad, también en España, su lugar natural. Ya entonces algunos adelantados, desde Joaquim Jordá¹⁸ a Eduard Delgado¹⁹ venían situando el lugar de la cultura como un espacio dinámico de conflictos en el que convivían formas de producción artística y creativa individuales y colectivas con crecientes potentes industrias culturales y del entretenimiento²⁰. Una de las presencias constantes en esta tarea ha sido la de la Diputación de Barcelona, pionera en el desarrollo de estrategias y redes culturales locales²¹. Uno de los colaboradores de este monográfico, quien ha sido durante décadas su responsable técnico político, Jordi Font, es testigo excepcional de esa singularidad. Desde su larga experiencia institucional, ahora como secretario del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Catalunya (CONCA), nos da algunas de las claves de lo que, a su entender, ha de cambiar en las políticas culturales para que su presencia en los programas y en la acción de las instituciones locales siga teniendo sentido.

3. Una crisis europea: ascensión y caída de las políticas culturales

La conservación y desarrollo del capital cultural como valor de uso de las comunidades fue hace medio siglo un factor central de las políticas de cambio —especialmente en Europa— y un camino eficaz para la universalización del acceso a un conjunto de derechos universales en distintos países: lectura pública, educación cultural, museos, patrimonio y memoria histórica, lenguas locales, artes en vivo o atención a la diversidad fueron incorporándose, mejor o peor, a la agenda política de los países en nuestro continente y en muchas naciones de América.

Ese discurso era asumido por los partidos socialdemócratas y por las organizaciones progresistas, teórica o prácticamente, en sus discursos o en su acción de gobierno. Pero la penetración de las ideas neoliberales del mérito y el esfuerzo como conductores de la creación frente a los valores de comunidad y compromiso igualitario, junto con la insistencia ciega de muchos en ponderar la acción cultural en relación con su retorno económico mensurable, han ido convirtiendo lo que era valor de uso en mercadería de cambio. Hoy mismo, hasta muchos de quienes trabajan en el sector público, van aceptando más la cultura como mercancía que

como factor transformador. Asistimos pues a la mutación del capital cultural²² en mero capitalismo cultural, en el que los productos se asimilan de inmediato a mercancías de consumo y se miden por su precio.

Ahora resulta que, entre idas y vueltas, parece que algunos países anglosajones, antes que Francia o Alemania, han ido descubriendo últimamente que se han pasado alrededor de dos décadas sin política cultural. O al menos eso dicen algunos reputados analistas en materia de economía de la cultura, y arquitectos en la sombra de esta mutación mayor en el panorama europeo e internacional, como es el caso de NESTA, el influyente centro de reflexión creado bajo los auspicios de la Tercera Vía de Tony Blair. Hace tres años, en su documento titulado “Política Cultural en el tiempo de las Industrias Creativas”²³, que ellos mismos catalogan como «provocación», dos de sus analistas principales lo sostienen sin ningún género de dudas. Lo mismo que hace el informe de la Comisión Warwick²⁴, un grupo de trabajo de academia y sociedad que reúne a un buen número de especialistas en estudios culturales, instando a la recuperación de unas políticas culturales sepultadas por la novedad y por los intereses de la economía del entretenimiento.

Todos ellos están aceptando la precisa autopsia que desde hace tres décadas venían realizando algunos críticos culturales [HEWISON (1987), HORNE (1984, 1986)] y hace menos de una certificaban otros²⁵, ya con datos: que las políticas culturales, una vez asociadas a las llamadas industrias creativas, han perdido del todo su sentido. Dos décadas después de que, primero en Australia y luego en el Reino Unido²⁶, como una novedad del discurso de la socialdemocracia más mediática, se acuñaran los términos Industria Creativa, Economía Creativa y sus derivados²⁷. Ello sirvió para volcar los esfuerzos y recursos de los gobiernos de toda Europa, incluida la propia Unión Europea²⁸, en el desarrollo prioritario de un sector económico que aprovechara las ventanas de oportunidad del tiempo libre universalizado, frente a cualquier política estructural de garantías de derechos.

4. ¿Décadas casi perdidas?

Estos estudios citados alertan sobre el peso de veinte años medio perdidos allí —pero también aquí— para las políticas culturales. Algo que entonces, a finales del pasado milenio, ya percibíamos en España, cuando los gobiernos, nacional y autonómicos, ralentizaron el proceso de transferencia de recursos a los entes locales para sus políticas de proximidad. Los municipios, asumiendo cada vez más responsabilidades de gestión sin financiación adecuada, comen-

zaron a reducir el flujo de innovación y transformaciones y la disrupción dejó paso a la costumbre. Ello nos ha ido llevando a un deterioro progresivo, continuado, de la innovación de los servicios culturales locales, humus de la creación vital para un país. Y ese empobrecimiento ha ido creciendo, de la raíz a la copa, dejando rastros en la escuálida presencia de la creación en la constitución de la identidad simbólica de regiones y del país entero. Sin políticas de territorio que trasciendan de las operaciones cortoplacistas de prestigio y con una ausencia flagrante desde hace casi una década de cualquier estrategia nacional creíble por parte del Gobierno de España²⁹.

5. Cosas que hacer para que mucho (o algo) cambie

Este escenario, cuarenta años después de las primeras elecciones democráticas tras el franquismo, no puede resolverse, no obstante, con descalificaciones o simplificaciones como la CT, olvidando el trabajo de comunidades enteras que han demostrado que sí es posible una práctica cultural democrática, cercana y compartida. Son muchos los escenarios en los que hay que pensar y actuar, si se quiere devolver a las políticas culturales el papel articulador de la vida comunitaria que les corresponde. Políticas para devolver a la cultura su valor de uso y su constitución como un derecho de iguales. Escenarios que ahora necesitan, más que nunca, de algo más que una profunda revisión crítica. O, por el contrario, de preparativos para unos fastuosos funerales. La colaboración incluida en el dossier del profesor Alfons Martinell —uno de nuestros más hondos conocedores de la evolución de las políticas locales para la cultura— formulada a modo de decálogo, nos ofrece una visión amplia de un conjunto de referentes históricos determinantes del proceso de estas décadas pasadas, el recordatorio del peso constante del esfuerzo municipal en el sostenimiento de los servicios culturales, las carencias legislativas y políticas que lastran las capacidades de los Ayuntamientos y los peligros globales que afectan a la cultura, sugiriendo una serie de vías para abordar este reto desde el principio de los derechos culturales. En el mismo sentido, preocupada por la falta de una estrategia de los mismos, la socióloga y activista Estefanía Rodero propone en su colaboración en este dossier, la necesidad de establecer un marco legal y real de derechos culturales como condición imprescindible para la acción cultural local, y nos recuerda también la importancia de las instituciones internacionales en el establecimiento de ese marco innovador, presupuestario y legislativo.

Los retos son extraordinarios. Reclaman respuestas estructurales, recargas conceptuales y adaptaciones a las nuevas formas de operar de la creación, el mercado y la ciudadanía. Unos procesos mediados de forma crucial por las mutaciones sobre procesos y miradas resultantes de la implantación de un nuevo universo de producción, intercambio, circulación y consumo. Cuando el escritor y crítico John Berger alentaba en su programa de televisión³⁰ “Modos de ver” o en sus textos (2001, 2016, 2018) sobre los cambios en la percepción de la obra de arte tras la llegada de los medios de masas, no podía imaginar cuales serían las transformaciones de la mirada tras la universalización de la cultura digital, las redes sociales y sus aplicaciones más populares.

Ahora, tras la plena ocupación del mundo cultural por el mundo digital, se modifica de nuevo el papel del soporte y también del proceso mismo de lo cultural. Frente a las tesis de Walter Benjamin³¹ respecto a la unicidad de las obras culturales, la idea de la importancia del aquí y ahora que las hacía irrepetibles en el mundo de la creación digital —y, en palabras de la crítica cultural Mercedes Bunz (2007)— se produce una nueva mutación de consecuencias significativas: la lógica de la autenticidad ya no está reñida con la lógica de la repetición. La copia digital altera el orden establecido y da por rota la relación sobre la que se asentaba buena parte de la intermediación cultural hasta finales del pasado siglo, alterando la relación entre el original de la obra, su valor de unicidad que determina su identidad y aquello que la hace auténtica.

Este cambio, consustancial a la capacidad de penetración de la red en nuestras vidas cotidianas, no es sin embargo señal inexorable de que la cultura, en su variante digital, haya perdido capacidad transformadora y utópica. Bunz afirma y muestra cómo podemos observar vínculos evidentes entre el collage dadaísta o el espíritu irreverente del surrealismo con los actuales memes. También encontramos similitudes incontestables entre la sociedad del espectáculo descrita por Debord y los situacionistas y la actual sobreexposición de los pequeños hechos íntimos de nuestras vidas cotidianas en las redes sociales. O en la voluntad de proporcionar a cualquiera un altavoz desde el que romper el tejido multimedia en el que vive enredada la ciudadanía, que tanto trabajaron los *culture-jammers*³², y que ya tenemos a nuestra disposición en forma de redes sociales, webs y demás herramientas digitales para crear, distribuir, cocrear o compartir. El mundo analógico y su lógica de la repetición han sido sustituidos por una realidad distinta, manipulable y cambiante, y la política cultural está obligada a transformarse y adaptarse a esa nueva situación sobrevenida.



Planificar la ciudad sin la cultura como parte de su visión articuladora genera aún más graves desigualdades estructurales, que son muy difíciles de modificar más tarde. No habrá, como señalan las conclusiones del Encuentro de Valladolid, empoderamiento cultural sin el adecuado y preciso empoderamiento político; en la gestión cotidiana y en las redes. Pero, al tiempo, colocando la cultura en el lugar de su importancia, sin obsesiones hegemónicas programáticas ni fantasías de transversalidad exageradas. En palabras de Terry Eagleton (2017, pág. 178):

De hecho, los problemas centrales que afronta la humanidad al adentrarse en un nuevo milenio no son culturales en absoluto. Son mucho más mundanos y materiales que todo eso. Guerras, hambre, armas, genocidios, enfermedades, desastres ecológicos: todos tienen aspectos culturales, pero la cultura no es lo decisivo en ellos. Si quienes hablan de cultura no saben

hacerlo sin hinchar el concepto, quizá sería mejor que permanecieran en silencio

Con todo, en medio de esa necesaria modestia, será necesario que instituciones como la Federación Española de Municipios y Provincias redoblen su esfuerzo a la hora de acompañar a los miles de municipios españoles en el camino de la recuperación de un papel para la cultura en el cambio local que, hasta hace dos décadas, cientos de ayuntamientos implicados venían cumpliendo. *La Agenda 21 de la Cultura*³³, firmada y rubricada por muchos de ellos, no puede seguir siendo papel mojado. Juana Escudero, subdirectora de Educación y Cultura de la FEMP, nos describe en su aportación a este dossier, algunos de los caminos que, como profunda conocedora de la realidad local española, pueden ayudar a hacerlo posible.

Las transformaciones culturales hoy deben tener principio y esencia de género. En cada iniciativa cultural ha

de estar presente una estrategia global que dé a las mujeres el espacio que en muchas ocasiones la tradición cultural ha impedido. Como señala en su trabajo para este número de *Periférica* Gemma Carbó, citando a Lori Saint Martin:

Era necesario también en cultura partir de una política de cuotas y presencia femenina en las programaciones pero para avanzar hacia una política de calidad que realmente considere la cuestión de género como eje transversal: desde las instituciones y a todos los niveles, será necesario contar con las mujeres para que se cuente con las mujeres [...] creo que queda del todo claro que es urgente situarnos en el paradigma de las políticas culturales desde un enfoque feminista y de derechos humanos, entendiendo que no podemos permitirnos el lujo de seguir hablando de democracia, sin que se respete, de hecho, la verdadera democracia cultural

Tecnológicas y artesanas al tiempo³⁴, las formas del trabajo cultural han de transformar sus herramientas y objetivos. Entre tecnología y artesanía, la mediación cultural necesita volver a cumplir un papel transformador, ayudar a dotar de recursos propios a la ciudadanía que fortalezcan la conciencia de que solo la vida sostenible, igual, generosa, acogedora de lo distinto y capaces de contrarrestar la inmensa fuerza expulsora de las comunidades empeñadas en la civilización de la igual. Y para ello, las tareas de mediación han de abordar al tiempo trabajo práctico y teórico, puesto que, en palabras de Sennett (2013, pág. 13) «disociar el ámbito material del analítico tiene como consecuencia un debilitamiento intelectual, una disminución de nuestra capacidad de visión y de comprensión». Es poco discutible la falta de consolidación en España de los Estudios Culturales³⁵ y su posterior conversión en formaciones profesionales despojadas de los valores de transformación y cambio propias de las políticas culturales de progreso, aunque este no sea asunto del presente artículo. Pero lo cierto es que una parte importante del debilitamiento de la esfera cultural pública tiene este origen y reclama una respuesta.

En asuntos que afectan tan intensamente a la vida de la ciudadanía como los culturales, hoy definitivamente son factores imprescindibles los interfaces de acceso y de participación, que aceleran la generación de los mecanismos y condiciones para la expresión creativa, el contraste de opinión y las aportaciones de pluralidad inclusiva. En un mundo guiado por las oportunidades y condicionantes del espacio

y de las herramientas digitales, será necesario un gran esfuerzo de imaginación y una ambiciosa estrategia de cambio para que la incorporación de la ciudadanía a esos territorios se produzca con las garantías de acceso y de participación, facilitadas hoy por la implantación casi total de las redes de comunicación y por los procesos y formas de integración de contenidos y experiencias. Y en ese objetivo las instituciones pueden ejercer un papel normativo y operativo esencial, poniendo a disposición y ayudando a la integración digital de las comunidades, especialmente las menos favorecidas, a través de los recursos de intermediación de los que dispone.

Esos interfaces son tanto digitales e intangibles como humanos y materiales: aplicaciones, programas, instalaciones, equipamientos y personas expertas, muchas de las cuales forman ya parte de las plantillas municipales en muchos ayuntamientos españoles. Y deben ser manejados por quienes conozcan a fondo sus utilidades, limitaciones y esclavitudes. Es decir, un enorme esfuerzo formativo en esta materia será necesario si deseamos contar con una intermediación cultural cualificada y competente en los próximos años. Y nuevas generaciones digitales, críticas y competentes tienen que incorporarse a un sector profesional cargado de experiencia pero también de conservadurismo. Si Evgeni Mozorov³⁶, Yuval Harari³⁷ y César Rendueles³⁸ están de acuerdo en algo, señalando las limitaciones, peligros y escenarios críticos que el mundo digital supone para la cultura democrática y de proximidad, habrá que pensar que puede que no se hayan equivocado.

En esta mutación de la intermediación, los nuevos usos de los equipamientos culturales, sobredimensionados o erróneamente diseñados muchos de ellos, incapaces de servir al interés general en su actual modo de gestión, reclaman también una atención específica. Tanto para la crítica de su funcionamiento como para la reconceptualización de sus usos, Juan Arturo Rubio, ya citado en páginas anteriores y uno de nuestros más comprometidos investigadores de políticas culturales comparadas, reflexiona en su aportación a este dossier en torno a la ascensión y caída de las arquitecturas culturales del poder local y el necesario futuro de instalaciones necesarias para la democracia cultural pero hoy convertidas en contenedores de escasos contenidos.

La subsistencia de las economías de lo pequeño, mutadas por el impacto digital, requerirá también que cualquier municipio, más o menos grande, sea capaz de cambiar sus formas de hacer hasta conseguir diseñar e implementar, colaborativamente, una estrategia integral para la consolidación de su sector cultural y creativo en todas sus fases, desde la expe-

rimentación hasta la comercialización o los usos compartidos. Porque atender a las industrias culturales no es esencialmente tan solo una tarea cultural, sino que es, sobre todo, parte de una política económica local de aprovechamiento del valor endógeno de estas, como un elemento más de una economía sostenible. La experimentación, imprescindible para el desarrollo de una cultura participativa y abierta, capaz de romper con el tsunami del entretenimiento, ha de estar siempre presente en esos procesos para garantizar que el factor transformador no queda obliterado por el poder de la apisonadora del consumo.

Hemos de seguir entendiendo nuestros propios factores de identidad como punto de partida imprescindible para una vida cultural local decente: devolviendo espacio y tiempo a la historia y la cultura cercana, invisibles casi siempre y recuperando la dignidad y capacidad de representación del patrimonio inmaterial y material de la vida en común. Esto, añadido a nuestro tradicional patrimonio cultural, constituye un motivo de orgullo compartido: lenguas, tradiciones, prácticas comunitarias cuyas transformaciones han de procurar evitar la fácil tentación de la festivalización y la banalización, la invención falsaria, la manipulación política populista constante en estos tiempos o la pendiente de la espectacularización histórica, tan frecuentes como tramposas para la historia en tantos casos.

6. Coda

De estos y otros temas cruciales de la agenda cultural local hablan los artículos que siguen. Recordar tan solo que ahora, lo necesario será recuperar una conversación de múltiples orígenes, apasionada y crítica, capaz de hacer que, por fin, como casi ocurrió hace cuatro décadas, se encuentren tantas voces que hoy circulan por docenas de canales paralelos en el campo abierto de la esfera pública de la cultura y que apenas se reconocen entre sí.

Notas

(1) CUETO ALAS, J. (1982): *Mitologías de la modernidad*, Barcelona, Salvat, pág. 63.

(2) *Surveillance capitalism*, capitalismo de control y vigilancia, es un término que comienza a aparecer en los estudios culturales y las ciencias políticas en la década de los ochenta y que recientemente ha recuperado visibilidad gracias a la publicación de la obra *The Age of Surveillance Capitalism* de Shoshana Zuboff en la que se analiza el fenómeno de Google y las empresas de captación, catalogación y distribución de la información personal, el fenómeno del Big Data y los efectos

de manipulación y control social inherentes. Otras clasificaciones del actual entorno productivo que ordena la vida de las comunidades, como la de capitalismo de plataformas (SRNICEK, 2018) nos proponen aproximaciones críticas similares al fenómeno.

(3) Una buena introducción al tema y a sus impactos en la cultura, también en la de proximidad, puede encontrarse en este artículo del profesor David Lyons (2018), colaborador de Zygmunt Baumann y responsable de la Cátedra de Estudios de la Vigilancia en la Universidad de Queens, (Kingston, Canada) https://www.researchgate.net/publication/327423410_Surveillance_capitalism_surveillance_culture_and_data_politics

(4) Uno de los muchos conceptos que distintas instituciones y países han venido adoptando como forma de medida de la satisfacción ciudadana es el Índice de Felicidad. Desde 2012, Naciones Unidas publica un Índice Mundial de la Felicidad (<http://wordhappiness.report>) que en España tiene su réplica en el estudio de La Caixa: <https://observatoriosociallacaixa.org/es/-/el-impacto-de-la-cultura-y-el-ocio-en-la-felicidad-de-los-espanoles> [fecha de consulta: 07/08/2019]

(5) La Fundación Alternativas, en colaboración con la FEMP y el Ministerio de Cultura, destinó su volumen para 2019 del Informe sobre el estado de la Cultura en España a las políticas locales, bajo el título *Cultura local, democracia, desarrollo*. En él colaboran algunas de las firmas que participan también en este dossier. El documento íntegro puede consultarse en: https://www.fundacionalternativas.org/public/storage/publicaciones_archivos/36e8ddaea9599809a-584485d2c4bbbe8.pdf

(6) RUBIO AROSTEGUI, J. y RÍUS ULLDEMO-LINS, J. (2016): *El diagnóstico de la crisis de la cultura en España: del recorte público a la crisis sistémica*, Arte, Individuo y Sociedad, n° 28 (1), págs. 41-57.

(7) Para una definición precisa de la esfera pública de la cultura ver MCGUIGAN, J. (2005): *The Cultural Public Sphere*, European Journal of Cultural Studies, n° 8 (4), págs. 427-443, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1367549405057827>

(8) Un listado de algunas de sus publicaciones es accesible en la siguiente dirección: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=3164551>

(9) Pueden verse muchos de sus trabajos en este repositorio: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1203929>

(10) Algunos de sus trabajos pueden verse en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1799364>

(11) Varias de las publicaciones de Rausell pueden consultarse en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=200608>

(12) Revista OIKOS: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=8140>

(13) Revista Debats: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=403>

(14) Arte, Individuo y Sociedad: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1524>

(15) VV. AA. (2012): *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona, Random House Mondadori.

(16) VV. AA. (2002): *La política cultural en el Municipio. El respeto a los derechos de propiedad intelectual*. Madrid, SGAE/FEMP.

(17) VV. AA. (1977): *Cultura para 70.000*. Universidad Popular de Rekaldeberri, Madrid, Editorial Nuestra Cultura.

(18) En 1979 Joaquín Jordá filmó un documental sobre los trabajadores de la fábrica de electrodomésticos Numax que desde 1977 hasta 1979, ocuparon y autogestionaron la fábrica como respuesta al intento de cierre irregular por parte de sus propietarios, filonazis refugiados en Barcelona en los años cincuenta.

(19) Para saber algo más de Eduard Delgado, véase: <http://interaccio.diba.cat/wiki/delgado-clavera-eduard>

(20) BUSTAMANTE, E. (ed). (2013): *Industrias creativas: Amenazas para la cultura digital*. Barcelona, Gedisa editorial.

(21) MARTINEZ ILLA, S. y RÍUS ULLDEMO-LINS, J. (2012): *La política cultural de la Diputación de Barcelona. La influencia del contexto político institucional y de la articulación entre administraciones en el desarrollo de un modelo singular de cooperación cultural*, Revista RIPS, ISSN 1577-239X, volumen 11, n° 1, págs. 9-37, fecha de consulta: 26/09/19, <http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/857>

(22) Podemos encontrar una descripción detallada del concepto «capital cultural» en: THROSBY, D. (2008): *Economía y cultura*, México DF, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, págs. 73-92.

(23) <http://www.nesta.org.uk/publications/cultural-policy-time-creative-industries> [fecha de consulta: 26/09/2019].

(24) El Informe Warwick sobre el futuro de la cultura plantea un panorama de situaciones críticas, prioridades y convivencias para la cultura británica que guarda cierta similitud con el debate pendiente en nuestro país respecto a la convivencia de las políticas de derechos culturales y las destinadas a la industria cultural y creativa. Las conclusio-

nes y recomendaciones tratan de evitar un posicionamiento radical frente a la preminencia absoluta de esas industrias culturales y creativas en las políticas públicas del país, proponiendo vías para la recuperación de los derechos culturales de la comunidad y el desarrollo de la economía del sector. Puede consultarse el informe en: https://warwick.ac.uk/research/warwickcommission/futureculture/finalreport/warwick_commission_final_report.pdf

(25) En un poco sospechoso *paper* realizado por el grupo de expertos (OMC) de los estados miembros de la Unión Europea sobre la participación cultural en 2012, se señala en su introducción (pág. 5) que: «De hecho, el acceso a la cultura es un asunto de constante debate en Europa. Los datos disponibles de la participación cultural muestran como una parte significativa de la población, (con diferencias muy sustanciales según los países). No participa aún en actividades culturales populares como la asistencia al cine o la lectura de libros. Los porcentajes de participación tienden a ser mucho más bajos en actividades como la visita a museos, con ciudadanos en circunstancias socialmente de riesgo (en términos de educación y niveles de ingresos) participando mucho menos que aquellas personas con perfiles educativos más altos y mayores ingresos». Puede consultarse en la siguiente dirección: https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/strategic-framework/documents/omc-report-access-to-culture_en.pdf

(26) FERNÁNDEZ LEÓN, J. (2018): “¿Para qué sirve la longitud del brazo? Una aproximación al origen de las políticas culturales en el mundo anglosajón”. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, n° 18, <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/418http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18>

(27) Una concisa descripción del proceso puede encontrarse en ROWAN, J. (2010): *Emprendizajes en Cultura*, Madrid, Traficantes de Sueños.

(28) Tal ha sido la capacidad de penetración de la idea que la propia UE ha definido su programa antes destinado a la Cultura como Europa Creativa: https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/node_es

(29) Los documentos elaborados por el último Gobierno del Partido Popular en España son una buena muestra de limitación intelectual y política, a la vez catálogo de lugares comunes y buenas intenciones. Pueden consultarse, por ejemplo El Plan estratégico General de la Secretaría de Estado de Cultura (2012): <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/plan-estrategico-general-2012-2015-secretaria-de-estado-de-cultura/cultu>

ra-sociedad/14133C y el Plan Cultura 2020 (elaborado en 2017): <https://www.culturaydeporte.gob.es/mcd/dam/jcr:277e1da9-67bf-4c41-8e03-a30fdb1bd839/plan-cultura-2020.pdf>

(30) BBC (1972): *Ways of Seeing*. Los capítulos están disponibles con subtitulación, pudiendo visionarse el primero de ellos en: https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=2km4IN_udlE

(31) BENJAMIN, W. (2008): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (primera redacción)” En *Obras Libro I*, n° 2, Madrid, Abada, pág.13.

(32) Wikipedia. (2019): *Culture jamming*, fecha de consulta: 07/10/19, https://en.wikipedia.org/wiki/Culture_jamming

(33) Para acceder a documentos e iniciativas de la Agenda 21 que pueden servir de guía de trabajo puede consultarse: https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/node_es

(34) SENNETT, R. (2013): *Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo*, Buenos Aires, Madrid, Katz/CCCB.

(35) Para el análisis de los problemas de la formación de formadores universitarios en España en esta disciplina y los problemas de los Estudios Culturales en España, ver: CORNUT-GENTILLE D'ARCY, C. (2013) *Los Estudios Culturales en España. Exploraciones teórico-conceptuales desde el límite disciplinar*. Valencia, Aduana Vieja.

(36) MOROZOV, E. (2019): “Internet: la utopía escondía negocio y vigilancia”, *El País*, https://elpais.com/elpais/2019/05/03/ideas/1556900343_961366.html

(37) HARARI, Y. N. (2019): “Los cerebros ‘hackeados’ votan”, *El País*, https://elpais.com/internacional/2019/01/04/actualidad/1546602935_606381.html

(38) RENDUELES, C. (2018): “Herejes de la religión digital”, *El País*, https://elpais.com/cultura/2018/09/13/babelia/1536828693_419316.html

Bibliografía seleccionada

BENJAMIN, W. (2008): *Obras. Libro I*, Madrid, Abada.

BUNZ, M. (2007): *La utopía de la copia. El pop como irri-tación*, Buenos Aires, Interzona.

BYUNG-CHUL, H. (2017): *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder.

COSTA, J. (2018): *Cómo acabar con la contracultura. Una historia subterránea de España*, Madrid, Taurus.

CRUZ, R. y PÉREZ LDESMA, M. (eds.) (1997): *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial.

EAGLETON, T. (2017): *Cultura*, Madrid, Taurus.

FRANCO, J. (2004): *Memorias del tío Jess*, Madrid, Aguilar.

GARCÍA PELAYO, I. y J. (2003): *La fabulosa historia de los Pelayo*, Barcelona, Plaza y Janés.

GRACIA, J. (2006): *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica contra el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Anagrama.

_____. (2009): *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática (1986-2008). La casa de la riqueza*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert.

GUNTÍN, F. (1998): *L'art contemporani des de l'àmbit local*, Barcelona, Pages/Diputació de Barcelona.

HEWISON, R. (1987): *The Heritage Industry*, London, Methuen.

HORNE, D. (1984): *The Great Museum*, London, Pluto Press.

_____. (1986): *The Public Culture, The triumph of industrialism*, London, Pluto Press.

LÓPEZ DE AGUILERA, I. (2000): *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*, Gijón, Ediciones Trea.

MALVIDO, P. (2004): *Nosotros los malditos.*, Barcelona, Anagrama.

MARZO, J. y MAYAYO, P. (2015): *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Ediciones Cátedra.

MCGUIGAN, J. (2004): *Rethinking cultural policy*, Maidenhead, Open University.

MENGER, P. (2010): *Cultural policies in europe. from a state to a city-centered perspective on cultural generativity*, Tokyo, National Graduate Institute for Policy Studies.

MOROZOV, E. (2013): *To save everything, click here*, New York, PublicAffairs.

MURGA CASTRO, I. y LÓPEZ SÁNCHEZ, J. (eds.) (2016): *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias.

NAZARIO (2016): *La vida cotidiana del dibujante underground*, Barcelona, Anagrama.

_____. (2018): *Sevilla y la casa de las pirañas*, Barcelona, Anagrama.

ORDOVÁS, J. (2017): *Fiebre de vivir. Apocalípticos y des-integrados en el rock español de los 70*, Valencia, Efe eme.

RAMÍREZ, J. A. (ed) (2010): *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra.

RAUSELL KÖSTER, P. (dir.) (2007): *Cultura. Estrategia para el desarrollo local*, Madrid, MAEC/AECI.

RENDUELES, C. (2013): *Sociofobia: El cambio político en la era de la utopía digital*, Madrid, Capitán Swing.

- RIUS ULLDEMOLÍNS, J. y GISBERT, V. (2018): “¿Por qué las políticas culturales locales no cambian? Constricciones del modelo urbano, inercia en la gestión y batallas culturales en los «gobiernos del cambio» en Madrid y Barcelona (2015-2018)”, *Revista Española de Ciencia Política*, nº 47, págs. 93-122, <https://doi.org/10.21308/recp.47.04>
- ROWAN, J. (2010): *Emprendizajes en cultura*, Madrid, Traficantes de sueños.
- RUBIO ARÓSTEGUI, J. (2003): *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Gijón, Ediciones Trea.
- RUBIO ARÓSTEGUI, J. y RIUS ULLDEMOLÍNS, J. (2016): *Treinta años de políticas culturales en España*, Valencia, Universitat de Valencia.
- _____ (2016): *El diagnóstico de la crisis de la cultura en España: del recorte público a la crisis sistémica*, *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 28(1) 41-57
- SRNICEK, N. (2016): *Platform Capitalism*, London, Polity Press.
- VOGEL, A. (2017): *Bikinis, futbol y rock & Roll. Crónica pop bajo el franquismo sociológico*, Madrid, Foca.
- VV. AA. (1982): *Curtó-1. Cultura i municipi*, Barcelona, CopyArt.
- _____ (2015): *El futuro de los centros culturales en la Europa Creativa*, Camargo, Ayuntamiento de Camargo.
- ZAFRA, R. (2017): *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama.

AUTORA

Gemma Carbó Ribugent

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Directora Museo de la Vida Rural - Fundación Carulla. Presidenta de INTERARTS y de la Asociación ConArte Internacional. Profesora asociada en la Universidad de Girona.

TÍTULO

Ecofeminismo y políticas culturales locales.

CORREO-E

gemma.carbo@udg.edu

RESUMEN

La política cultural ha estado vinculada a lo largo de estos cuarenta años en España a poner en valor la identidad local y la democratización de la cultura en los barrios y territorios sin renunciar a la universalidad de las formas de expresión cultural y creativa. Desde finales del siglo XX y, sobre todo, en estas primeras décadas del siglo XXI asistimos sin embargo a la globalización de los territorios, de los conflictos y de las identidades. La política cultural local necesita tener sus referentes hoy en los derechos fundamentales. El desarrollo del derecho a participar en la vida cultural corre paralelo a las reivindicaciones feministas y a la urgencia de la crisis ecológica, dos paradigmas que se entrecruzan en nuestros municipios y regiones. Este artículo presenta una breve reflexión sobre estas cuestiones.

PALABRAS CLAVE

Cultura, mujeres, ecología, sostenibilidad, política cultural local, derechos fundamentales.

AUTHOR

Gemma Carbó Ribugent

PROFESSIONAL AFFILIATION

Director of the Museum of Rural Life - Carulla Foundation. President of INTERARTS and the International ConArte Association. Associate Professor at the University of Girona.

TITLE

Ecofeminisms and local cultural policies.

E-MAIL

gemma.carbo@udg.edu

ABSTRACT

Cultural policy has always been focused on the improvement of local identity and cultural democratization and to the universality of cultural expression and creativity. Since the end of the twentieth century and especially in these first decades of the twenty-first century, we have seen the arising of globalization of territories, conflicts and identities. The contemporary local cultural policy finds its referents in fundamental rights. The development of the right to participate in cultural life meets the feminist demands and the ecological emergency. Two paradigms that intersect in our municipalities and regions. This article presents a brief reflection on these issues.

KEYWORDS

Culture, women, ecology, sustainability, local cultural policy, fundamental rights.

Ecofeminismo y políticas culturales locales

Gemma Carbó Ribugent

145

1.- Mujeres, cultura y sostenibilidad. ¿De qué estamos hablando?

A menudo el uso de conceptos tan holísticos como mujeres, cultura o sostenibilidad puede llevar a confusión porque damos por sentado que compartimos las mismas definiciones o referentes sobre la cuestión. Con ánimo de clarificar la perspectiva de este artículo en relación con las políticas culturales locales y la cuestión de género y sostenibilidad era pues necesaria una primera reflexión conceptual que respondiera a preguntas esenciales: ¿Cuándo y por qué aparece la cuestión de género en el debate cultural? ¿Cómo y cuándo se vincula a la sostenibilidad?

1.1.- Estudios culturales, feminismos y eco-feminismos

El Diccionario de la Lengua Española actualiza la definición del neologismo «feminismo» solo en 1992 estableciéndolo como «principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre»¹. Pero el feminismo como corriente de pensamiento es muy anterior. De acuerdo con autoras como Rebecca Walker² podemos hablar de tres grandes momentos u olas del feminismo entendido como movimiento que

lucha por lograr esta igualdad de derechos. La primera sería a finales del siglo XIX y principios del XX centrada en la reivindicación del derecho al voto para las mujeres. Las sufragistas eran por aquel entonces las representantes de una lucha transversal en relación con las clases sociales y las procedencias geográficas. En España, Clara Campoamor, diputada del congreso, consigue el derecho a voto femenino en noviembre de 1933 cuando se celebran los primeros comicios en los que cerca de siete millones de mujeres podrán al fin votar, aunque esta oportunidad les será de nuevo arrebatada por la guerra civil y la dictadura.

La segunda ola aparece en los años sesenta y setenta y se centra en la liberación de la mujer especialmente en el plano económico y legal. En 1979 la asamblea general de las naciones unidas proclama la Convención contra todas las formas de discriminación contra la mujer, «Reconociendo que para lograr la plena igualdad entre el hombre y la mujer es necesario modificar el papel tradicional tanto del hombre como de la mujer en la sociedad y en la familia»³

En esta etapa la integración de la mujer en el mercado laboral centra el gran debate sociocultural. Más allá de las cuestiones económicas, abarca todas las derivaciones de esta pequeña gran revolución que altera las formas de vida

tradicionales en todos sus aspectos. En España, esta segunda ola coincide aún con la dictadura, un régimen que ofrecía una dote a aquellas mujeres que renunciaban al trabajo asalariado para cuidar a su familia y garantizar las tasas de natalidad positivas. Solo con la recuperación de la democracia y la constitución de 1978, el entorno sociocultural empezará a aceptar esta nueva realidad que ha crecido de forma exponencial desde entonces.

Derivadas de esta emancipación son las reivindicaciones sobre el aborto y el divorcio entendidos como derechos fundamentales para la liberación de la mujer. El aborto fue legal por primera vez en Rusia en 1920 y en Francia y Suecia en 1975. En España no será hasta 2010 cuando se promulgue la primera ley. En cuanto al divorcio, en 1981 el pleno del Congreso de Diputados restituía la Ley del Divorcio derogada en 1932.

La tercera ola de feminismos comienza en los años noventa y se extiende hasta hoy abogando por la consecución de un cambio esencialmente cultural que garantice la plena igualdad, la libertad de acción y la participación en la vida política, económica, social y cultural de las mujeres. Las consecuencias de estas reivindicaciones han sido siempre un claro incremento del ejercicio de la violencia en todas las épocas y países del mundo. El feminismo contemporáneo ha puesto el acento en esta cuestión como gran obstáculo al ejercicio de las libertades por parte de las mujeres. En 1993, la asamblea general de las Naciones Unidas aprobó la Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer o violencia de género para el feminismo: «Alarmada por el hecho de que las oportunidades de que dispone la mujer para lograr su igualdad jurídica, social, política y económica en la sociedad se ven limitadas, entre otras cosas, por una violencia continua y endémica»⁴.

Es evidente, en definitiva, que esta igualdad jurídica, social, política y económica requiere, para que se haga efectiva, de un cambio esencialmente cultural tanto en el sentido antropológico como estético. El estudio de esta cultura que el feminismo busca transformar se ha abordado siempre desde muchas disciplinas académicas. Centrémonos en los estudios culturales, que nacen en Birmingham en los años sesenta basados en el análisis de las culturas populares y sus estilos de vida, y que en los años setenta incorporan la cuestión de género en relación con la cultura. Para ello, y por sus antecedentes como estudios literarios, se plantean el análisis de los textos y prácticas culturales para comprender los discursos ideológicos en los que se basa la producción, el consumo y la recepción social de los relatos que configuran las formas de

entender el mundo. La cultura popular es entendida como un espacio vivo que, a pesar de reproducir estereotipos, puede al mismo tiempo desafiar al sistema cultural que los ha generado.

Esta línea de investigación de la cultura será la que en los años setenta, en contextos de descolonización y aparición de la segunda ola de feminismos, centrará su atención en las cuestiones de género y sexualidad, así como en las diferencias por razón de etnia. Son estudios basados en el análisis de revistas, publicidad, televisión, novelas que, o bien denuncian la imagen de la mujer⁵, o insisten en la posibilidad de su empoderamiento y resistencia⁶.

A partir de los años noventa los estudios culturales y el feminismo convergen en la asunción de una mirada más poliédrica sobre las cuestiones de género y cultura entendiendo que se dan a la vez muchas interconexiones con la economía, la clase social, la raza o las formas de violencia contra la diversidad, temas que fundamentan en definitiva las agendas políticas contemporáneas.

En la actualidad, los movimientos feministas se vinculan en lo intelectual con dos grandes tendencias: en clave filosófica, con la reflexión sobre género e identidad poniendo en entredicho la propia esencia de la división entre lo femenino y lo masculino⁷. En clave política, con la economía y la ecología: «no se puede salvar el planeta sin igualdad... Necesitamos una economía que sitúe a las mujeres y a la Tierra en el centro. Vandana Shiva»⁸.

La economía de género se había centrado especialmente en el análisis del acceso de las mujeres al mundo laboral así como a la desigualdad salarial que venía asociada. Una visión crítica de esta línea es la derivada de la construcción feminista latinoamericana frente al neoliberalismo que ve en el sistema capitalista el obstáculo para cambiar el paradigma de la igualdad, y denuncia la tergiversación que termina haciendo del discurso para convertirlo también en objeto de lucro.

Hoy nadie duda de que cualquier tipo de desarrollo, debe basarse en la igualdad de género y en la sostenibilidad. La gran agencia de desarrollo global, la OCDE propone en su recomendación de 2015 del Consejo sobre Igualdad de Género en la Vida Pública⁹, que se promuevan mecanismos sólidos para garantizar la rendición de cuentas y la sostenibilidad de las iniciativas de género así como herramientas y evidencia para informar decisiones políticas inclusivas. La recomendación promueve un enfoque de «toda la sociedad» para reducir los estereotipos de género, alentando a las mujeres a participar en la política.

En el ámbito de los estudios sobre el desarrollo y en clave de cooperación internacional, la reflexión iniciada por el denominado informe Brundland¹⁰ sobre los límites del crecimiento alertó de la crisis medioambiental que la humanidad estaba generando. Los foros sociales Mundiales desde 2001 y el discurso contemporáneo del ecologismo han ido encontrando en la reivindicación de las mujeres un espacio común de apuesta por un cambio sustancial de modelo económico donde el consumo, la producción, la distribución y financiación no se basen en la propiedad y en la explotación de personas y recursos naturales. Marina Garcés, en una reciente entrevista, analiza en ese sentido como la revolución feminista del #MeToo solo es un síntoma más de la caída del patriarcado, empezando por la sustitución de la cultura de la propiedad y substituyéndola por la cultura del uso: «tendremos una economía del usuario y no del propietario que cambiará las relaciones de poder»¹¹.

El objetivo es, por tanto, garantizar la pervivencia de la vida, y para ello será necesario considerar otros valores y principios a los establecidos hasta hoy, entre los que se encuentra la preservación y el cuidado de la diversidad biológica y cultural. La sostenibilidad se convierte así en un reto compartido por el feminismo, la cultura y la ecología dándole al concepto un significado mucho más holístico e integral que incluye la búsqueda de equilibrios no solo en lo medioambiental sino también necesariamente en lo social y cultural. Este cambio de paradigma económico y cultural que sitúa a todas las personas, en igualdad, en el centro del sistema implica una redefinición de cuáles son las necesidades básicas para el crecimiento personal y colectivo. Como bien resume Puleo:

Nuestra autoconciencia como especie humana ha de avanzar hacia la igualdad de mujeres y hombres en tanto partícipes no sólo de la Cultura sino también de la Naturaleza. Esto incluye tanto la participación de las mujeres en el ámbito de la Cultura como la plena aceptación en lo propiamente humano de aquellos elementos despreciados y marginalizados como femeninos (los lazos afectivos, la compasión, la materia, la Naturaleza). El feminismo no debe cerrarse a las nuevas preocupaciones y sensibilidades de las mujeres. El ecologismo es una de ellas. Y si creemos que el feminismo ha de plantear horizontes utópicos en el sentido etimológico de utopía (ou-topos, aquello que todavía no ha tenido lugar pero puede tenerlo), podemos ver que el feminismo ecologista tiene mucho que aportar¹²



Desde la escuela económica de estudios sobre el desarrollo, Amartya Sen¹³ propone la noción de capacidades y funcionamientos para actualizar la reflexión sobre necesidades y derechos fundamentales. Marta Nussbaum¹⁴ avanza en la definición de estas capacidades identificando a muchas de ellas con facetas esencialmente culturales como la creatividad, las formas de relación o la libertad, que son difíciles de clasificar desde la economía clásica basada en las ideas de preferencias, deseos o demandas de mercado.

Se va estableciendo, de este modo, la transversalidad de la cuestión de género, cultura y desarrollo sostenible. Pero veamos a continuación cuál ha sido el avance en este sentido en España en clave de políticas públicas.

2.- Política, género y cultura

Si nos centramos ahora en el ámbito de las políticas públicas en España, podríamos decir, citando a Fina Birulés¹⁵ que las mujeres han ido conquistando a lo largo de estos años sus derechos fundamentales, pero están aún lejos de haber ganado espacios de libertad, decisión y protagonismo. La igualdad entre mujeres y hombres es un principio jurídico

universal reconocido en la Carta Universal de Derechos Humanos y desarrollado por la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer citada anteriormente. Pero es en el ámbito de las políticas culturales donde la reciente creación de la figura de la relatora —especial para un derecho fundamental que siempre habían sido poco considerado como es el del artículo 15: derecho a participar en la vida cultural— está permitiendo avanzar desde un enfoque más holístico e integral de las políticas también en el ámbito local.

2.1.- Las mujeres y la política

En España, la recuperación de la democracia llevó a la firma del tratado de adhesión a la Unión Europea en 1985. Desde entonces, Europa ha sido más que un marco legal, un claro referente en políticas públicas. La igualdad de género está establecida en el Tratado de Roma de 1957 y ratificada en el Tratado de Ámsterdam de 1999, aunque la cuestión haya recibido poca atención hasta los años noventa¹⁶ cuando empezaron a crearse los organismos de igualdad como la Comisión de Derechos de la Mujer del Parlamento Europeo.

La cuestión de la desigual representación política en los organismos europeos llevó a una resolución del Parlamento en 2001, que proponía las cuotas como medidas transitorias para aumentar el número de las mujeres. En 2004 un primer informe de la comisión argumentaba que:

Persisten desigualdades en la mayoría de los ámbitos estratégicos, y la lentitud de los progresos amenaza con obstaculizar la competitividad europea [...] la participación activa de las mujeres en el mercado laboral y la reducción de las divergencias entre los sexos en los distintos ámbitos aparece como una condición insoslayable para realizar este objetivo.¹⁷

En 2006 se creó el Instituto Europeo de la Igualdad de Género que no estuvo activo hasta 2010. El instituto hacía el seguimiento del modo en que la UE cumpliera sus compromisos internacionales en materia de igualdad de género e impulsara una plataforma de análisis de la integración de la perspectiva de género en los diferentes ámbitos de la sociedad.

En España, María Teresa Revilla, diputada de la primeras Cortes Generales, fue la única mujer entre 39 hombres en la Comisión Constitucional creada para elaborar la Carta

Magna. Ella fue quien defendió la plenitud de derechos de las mujeres en el artículo 14 de la Constitución de 1978. En 1988 el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) debatió y aprobó una primera cuota mínima del 25% para las mujeres en relación con los puestos dentro del partido y las listas electorales. Hoy por hoy, y tras muchas vicisitudes y debates, la Ley Orgánica para la igualdad efectiva entre mujeres y hombres (LOI 3/2007 de 22 de marzo), consolidada en abril de 2019 contiene disposiciones esenciales para la igualdad también en el ámbito de la cultura.

El debate sobre las cuotas ha estado presente desde entonces en la política pública. Fueron la constitución y estos primeros gestos simbólicos los que abrieron los espacios a lo que en ciencias sociales se denomina feminismo institucional u oficial, ámbitos de participación política reconocidos hoy por todos los partidos y afiliaciones hasta el momento. Es importante recordar estos avances dado que en las últimas elecciones generales, Vox proponía suprimir las cuotas en las listas electorales señalando que cada partido debía elaborarlas de acuerdo con las decisiones de sus militantes.

Algunas voces críticas señalan que este «feminismo de Estado»¹⁸ no es más que una respuesta formal que responde únicamente promulgando leyes que victimizan a la mujer e impulsando mujeres líderes en todos los campos laborales y sociales sin profundizar realmente en el necesario cambio de paradigma cultural que se requiere. De acuerdo con Emanuela Lombardo¹⁹ la UE y España tienden a «enmarcar el problema de una manera similar y a representar a las mujeres como sujetos que tienen el problema y a los hombres como grupo normativo».

La política europea y española, según esta autora, se ha centrado en la representación política cuantitativa o numérica y no en la representación cualitativa centrada en la política desde y para las mujeres, en la que los procesos y los resultados abordan algunas de las causas estructurales del problema como son los mecanismos de poder en la reproducción de la desigualdad de género y las formas insostenibles de explotación de los recursos naturales.

Lo cierto es que, más allá de los debates sobre estas cuotas de representación y el uso político de los grandes temas como el aborto o la violencia de género, en pocos programas electorales de las últimas elecciones locales encontraríamos referencias a la política en clave de género vinculada a lo económico, lo social o lo cultural y viceversa. Y mucho menos en su relación con lo medioambiental.

La política y la administración estatal, autonómica o local sigue presentando programas aislados esencialmente

porque las áreas de gestión y administración siguen divididas según visiones clásicas de la economía, el urbanismo, la atención social, la educación o la cultura donde cada una lucha por incrementar sus propios presupuestos y principios.

Será necesario entonces, avanzar desde unas políticas culturales que afronten la complejidad basándose en los discursos feministas, en los estudios culturales y en el enfoque de derechos para encarar retos de futuro como son los temas medioambientales. Estefania Roderolo resume muy bien insistiendo en el hecho de que es necesario en cultura partir de una política de cuotas y presencia femenina en las programaciones para avanzar hacia una política de calidad que realmente considere la cuestión de género como eje transversal:

creo que queda del todo claro que es urgente situarnos en el paradigma de las políticas culturales desde un enfoque feminista y de derechos humanos, entendiendo que no podemos permitirnos el lujo de seguir hablando de democracia, sin que se respete, de hecho, la verdadera democracia cultural.²⁰

2.2.- Política cultural y género

El enfoque de derechos humanos es hoy para las políticas culturales un claro referente de la necesaria visión holística e integral que la comprensión contemporánea de la cultura requiere. Desde esta perspectiva, la interconexión entre cultura y género es cada vez más explícita.

La Carta de Derechos humanos de 1948 ya afirmaba que no cabían distinciones de ningún tipo en relación con los derechos y libertades. En 1966 el PIDESC²¹ en su Artículo 3 afirma que «Los Estados Partes en el presente Pacto se comprometen a asegurar a los hombres y a las mujeres igual título a gozar de todos los derechos económicos, sociales y culturales enunciados en el presente Pacto».

Entre 1976 y 1985 Naciones Unidas celebra el Decenio de las Naciones Unidas para la Mujer y propone como hemos visto, la convención contra la discriminación²², creando asimismo la comisión para la protección de los derechos de la mujer, la CEDAW²³.

En 1982, la conferencia mundial de UNESCO²⁴ sobre políticas culturales dice sobre la cultura que «A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden».

La aceptación de la cuestión de género en cultura será un proceso lento. En 1995 la cuarta conferencia mundial sobre los derechos de las mujeres celebrada en Beijing²⁴ supone un punto de inflexión por ser el detonante de la creación de una Declaración y una plataforma de acción pero no considera aún la cultura como un espacio de lucha y participación.

Será finalmente la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, reunida en Estocolmo del 30 de marzo al 2 de abril de 1998 la que en un documento fundacional señala en su punto 4 que «las políticas culturales han de respetar la igualdad entre los sexos, reconocer plenamente los derechos de la mujer en iguales términos que los de los hombres, su libertad de expresión, garantizando el acceso de mujeres a puestos de responsabilidad»²⁵.

En 2010 se crea ONU mujeres como agencia especial de naciones unidas²⁷. En 2012, la relatora especial para los derechos culturales publica su informe definitivo sobre cultura y género: «En el presente informe se analizan los conceptos relacionados con el género que restringen los derechos culturales de las mujeres y se propone un conjunto de preguntas que hay que formular cada vez que, en nombre de la cultura, se defienden mecanismos sociales sesgados en relación con el género»²⁸.

La UNESCO como agencia especializada en cultura y educación se suma también al proceso de confluencia. En 2013, la declaración de Hangzhou señala que la cultura va determinando «la forma en que las personas y las comunidades entienden el mundo actual y cómo conciben y conforman su futuro». Irina Bokova, directora general de la UNESCO argumenta que «Siendo un asunto que atañe a mujeres y hombres por igual, la cultura puede ser un socio estratégico en la lucha por la igualdad de género»²⁹.

La confluencia de todos estos caminos en el proceso de redacción de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, herederos de los Objetivos del Milenio, puso en evidencia la relación de fuerzas entre las cuestiones medioambientales, culturales y de género en el campo de la diplomacia y las relaciones internacionales. Como ha señalado Alfons Martinell³⁰, la cultura parece haber sido la perdedora pues no dispone de objetivo específico como sí lograron las cuestiones medioambientales y las de género. Sin embargo, está presente sin duda de forma transversal como señala el documento elaborado por las entidades culturales europeas entre las cuales, la comisión de gobiernos locales unidos (CGLU) desde su área de cultura y su agenda 21³¹.

Después de cuatro años de desarrollo de la agenda 2030 podemos extraer algunas conclusiones, como que esta agenda global ha significado ciertamente un impulso al pensamiento sistémico para la cultura. Lo demuestran los últimos informes de UNESCO sobre esta cuestión, como es el de igualdad de género, patrimonio y creatividad explícita:

Hasta la fecha, las mujeres han sufrido una especial marginación en el ámbito cultural, teniendo que hacer frente a un gran número de obstáculos a la hora de acceder, contribuir y participar igualitariamente en el cine, teatro, artes, música y patrimonio. De esta manera se les ha impedido desarrollar su potencial y se ha dificultado el desarrollo global sostenible e inclusivo.³²

Esta agenda global, se está traduciendo, a nuestro modo de ver, de forma lenta pero imparable, en la definición de nuevas políticas culturales locales para el siglo XXI que tendrán sus ejes centrales en las cuestiones de género y sostenibilidad.

3.- Política cultural local, 40 años

Hemos visto como La Constitución española de 1978, además del reconocimiento para todos los ciudadanos a la libertad de expresión, a la creación artística y científica, contempla un artículo 14 referido a la igualdad de derechos. Hemos analizado también la ley de 2007 que, en su artículo 26 incluye objetivos y políticas públicas activas de promoción de la producción artística realizada por mujeres y su representación en los órganos de gestión cultural.³³

Los parlamentos autonómicos han ido elaborando sus leyes específicas para desarrollar esta legislación. En 2015 el Parlamento de Catalunya aprobó por ejemplo la *Llei d'igualtat efectiva de dones i homes*³⁴, que contiene también un artículo dedicado a la cultura. Corresponde sin embargo a los gobiernos locales la implementación y seguimiento de esta legislación pues es en las relaciones de proximidad donde se ejercen y/o violentan los derechos fundamentales. Como señala el observatorio de cultura y género de Catalunya, creado en 2013, la realidad evidencia que es necesario sensibilizar no solo a la población sino a la misma administración para avanzar en procesos de cambio. El observatorio entiende también que estos cambios son en definitiva cambios culturales: «Son tiempos cambiantes, en los que la crisis mundial empuja la cultura a reinventar su función y sus mecanismos de transmisión».³⁵

En política cultural local, la comisión de gobiernos locales, unidos a través de su comisión de cultura y de la *Agenda 21* o de su documento sobre cultura y objetivos de desarrollo sostenible³⁶ aterriza estos retos globales a los ámbitos municipales y regionales. Basándose en los avances e informes de la relatora especial concreta medidas y buenas prácticas donde la cuestión de género está presente de forma transversal a los retos medioambientales³⁷. En la celebración de los cuarenta años de políticas culturales locales la Federación Española de Municipios y Provincias toma conciencia de los retos contemporáneos y trabaja para revertir realidades como las que señala Tino Carreño en su informe “Caminos Cruzados. El perfil actual del gestor cultural en Catalunya”³⁸. Los datos evidencian un cambio esencial: la gestión cultural es una profesión que se feminiza. De la muestra estudiada, 62% se identifican como mujeres y 38% como hombres. Entre los profesionales de más de 50 años de edad, 61% son hombres, mientras que en el rango de menos de 30 años, el 80% son mujeres. Ellas siempre con más formación pero con menos consideración laboral. Como sigue afirmando este estudio, no existe igualdad de género respecto al nivel de responsabilidad, ni respecto a la retribución salarial, ni entre los trabajadores por cuenta ajena. Es por ello que la FEMP propone considerar esta cuestión en su nueva propuesta de indicadores de calidad de las políticas culturales locales.

3.1- ¿Dónde están hoy las mujeres en la cultura?

Hemos visto cómo desde los discursos académicos feministas y los estudios culturales se había ido constatando que las normas y los estereotipos de género marcaban las políticas culturales públicas. Hemos analizado los avances en estas políticas públicas y hemos detectado tanto progresos como amenazas.

Veamos ahora algunos ejemplos interesantes que reaccionan a esta exigencia. El Ayuntamiento de Barcelona, en su Plan de Justicia de Género 2016-2020 señala que entre los diversos ámbitos de actuación planteados se encuentra la cultura como eje estratégico para el reto de la igualdad. Con esta finalidad uno de los objetivos es impulsar una programación paritaria de las actividades culturales especialmente en eventos destacados de la ciudad³⁹.

El museo marítimo de Barcelona, después de una visita crítica a sus espacios expositivos decidió emprender una acción interesante. El mar y el trabajo vinculado a la cultura



marítima se ha mostrado siempre como un espacio claramente masculinizado pero ello no significa que sea realmente así. Catalina Gayá i Morlà, doctora en Comunicación, con el apoyo de Laia Seró, también periodista y máster en Antropología por la Universidad de Barcelona se plantearon la cuestión: «¿Dónde están las mujeres que se han hecho a la mar? Marineras, activistas, biólogas, pescadoras, armadoras... Cada día miles de mujeres luchan en silencio para ser parte del universo acuático y, hasta ahora, no les hemos dado voz». El proyecto *Dame el mar*, es un proyecto sobre la invisibilización de la mujer y su lucha en el Mediterráneo. Una investigación que pretende dar voz a las mujeres que viven el mar para reorientar la narrativa del Museo Marítimo de Barcelona e incorporar la perspectiva de género. No busca nombres y apellidos; busca un discurso coral que sume voces de mujeres que se han hecho a la mar y nos ayude a entender cómo podemos mirar y narrar el mar de una manera más igualitaria a la par que sostenible.

Sirvan estos dos referentes como aportación a modo de conclusión. Los marcos jurídicos están establecidos. Las agendas globales están orientadas. La política cultural local asume el reto pero será necesario entender la complejidad de este cambio de paradigma y no abordarlo desde la mirada sectorial característica sino desde la interdisciplinariedad y el diálogo de saberes, conceptos y miradas. La cultura del siglo XXI está absolutamente atravesada por la revolución feminista y la emergencia ecológica. Los recursos naturales y culturales son limitados y la consideración de sus usos desde una perspectiva sostenible y colaborativa implica cambiar nuestras formas de vida. Para ello será necesario contar con todas las miradas que habían sido tradicionalmente excluidas en la toma de decisiones. La participación en la vida cultural es el eje central sobre el que debe pivotar la nueva política local para garantizar el ejercicio de la libertad y la democracia, para afrontar los retos de una crisis ecológica, social y medioambiental que no tiene parangón en la historia de la humanidad.

Notas

(1) Real Academia Española (2019): *Diccionario: feminismo*, Madrid, fecha de consulta: 05/10/2019, <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=feminismo>

(2) WALKER, R (1992): *Becoming the third wave*, Washington, MS Magazine, n° 11. Traducción de Octavio Barriuso (2016), fecha de consulta: 05/10/2019, <https://>

encodigomorse.wordpress.com/2016/03/02/traducion-becoming-the-third-wave-by-rebecca-walker/

(3) ACNUDH (1979): *Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer*, Nueva York, fecha de consulta: 05/10/2019, <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/cedaw.aspx>

(4) _____ (1993): *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*, Nueva York, fecha de consulta: 05/10/2019, <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/violenceagainstwomen.aspx>

(5) FRIEDAN, B. (1963): *The Feminine Mystique*

(6) MC. ROBBIE, A. (1991): *Feminism and Youth Culture*

(7) BUTLER, J. (2006): *El género en disputa*. Barcelona, Paidós.

(8) MIES, M. y SHIVA, V. (1993): *Ecofeminism*. Fernwood Publications, Halifax, Nova Scotia, Canada .

(9) OECD (2016), 2015 OECD: *Recommendation of the Council on Gender Equality in Public Life*, Paris, fecha de consulta: 05/10/2019, <https://www.oecd.org/gender/2015-oecd-recommendation-of-the-council-on-gender-equality-in-public-life-9789264252820-en.htm>

(10) BRUNDTLAND, G. H (1987): *Our common future*

(11) AMIGUET, L. (2019): “Vivimos en una época que se pregunta por sus límites”, *La Vanguardia*, <https://www.lavanguardia.com/lacontra/20190912/47305272015/vivimos-una-epoca-que-se-pregunta-por-sus-limites.html>

(12) PULEO H., (2002): “Ecofeminismos”, *El Ecologista*, n° 31, <http://www.wloe.org/que-es-el-ecofeminismo.308.0.html>

(13) SEN, A. (1996): “Capacidad y bienestar” en M. Nussbaum y A. Sen (comps.): *La calidad de vida*, México, fecha de consulta: 05/10/2019, http://www.eumed.net/cursecon/economistas/textos/Sen-capacidad_y_bienestar.htm

(14) LOEWE, D. (2009): *El enfoque en las capacidades y las demandas por derechos culturales*. México, volumen 11, n° 21, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-13242009000100004&script=sci_arttext&tlng=pt

(15) BIRULÉS, F. (2014): *Entretactes. Entorn de la política, el feminisme i el pensament*. Barcelona, El Trabucaire.

(16) LOMBARDO, E. (2008): “Desigualdad de género en la política: un análisis de los marcos interpretativos en España y en la Unión Europea”, *Revista española de ciencia política*, n° 18, págs. 95-120, fecha de consulta: 05/10/2019, http://webs.ucm.es/info/target/Art%20Chs%20ES/ArtPolESUE_RECIP_08ES.pdf

(17) EUROPEAN COMMISSION (2004): COM (2004) 115, fecha de consulta: 05/10/2019, <https://eur-lex>

europa.eu/legal-content/ES/TXT/HTML/?uri=LEGIS-SUM:c10934&from=EN

(18) VALIENTA, F. C. (2006): *El feminismo de estado en España*. Madrid, Puv Editorial

(19) Íbid 16

(20) RODERO, E. (2018): “La voz legítima: feminismo y derechos culturales”, *Pikara Magazine*, fecha de consulta: 05/10/2019, <https://www.pikaramagazine.com/2018/06/la-voz-legitima-feminismo-y-derechos-culturales/>

(21) ACNUDH (1966): *Pacto Internacional Derechos Económicos Sociales y Culturales*, Nueva York, ACNUDH, fecha de consulta: 05/10/2019, <https://www.ohchr.org/sp/profesionalinterest/pages/cescr.aspx>

(22) Íbid 3

(23) CEDAW, <https://www.ohchr.org/EN/HRBodies/CEDAW/Pages/Mandate.aspx>

(24) UNESCO (1982): *Declaración de México sobre las políticas culturales*, París, fecha de consulta: 05/10/2019, https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf

(25) ONUMUJERES (1995): *Declaración y plataforma de acción de Beijing*, Nueva York, UN, fecha de consulta: 05/10/2019, https://beijing20.unwomen.org/~mediaheadquarters/attachments/sections/csw/bpa_s_final_web.pdf

(26) UNESCO (1998): *Conferencia Intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo*, París, fecha de consulta: 05/10/2019, http://www.lacult.unesco.org/docc/1998_Conf_Intergub_sobre_pol_cult_para_des.pdf

(27) Puede consultarse en: <https://www.unwomen.org/es>

(28) NACIONES UNIDAS (2012): *Informe de la relatora especial sobre derechos culturales A/67/287*, Nueva York, UN, fecha de consulta: 05/10/2019, <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N12/459/33/PDF/N1245933.pdf?OpenElement>

(29) UNESCO (2013): *La cultura clave para el desarrollo sostenible*, Hangzhou CLT-2013/WS/14, http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/final_hangzhou_declaration_spanish.pdf

(30) MARTINELL, A. (2015): “¿Porqué los ODS no incorporan la cultura?”, *Confluencia*, fecha de consulta: 05/10/2019, <http://www.alfonsmartinell.com/por-que-los-ods-no-incorporan-la-cultura/>

(31) CGLU (2016): *La cultura como meta en el post-2015*, Barcelona, fecha de consulta: 05/10/2019, <http://www.agenda21culture.net/es/abogacia/la-cultura-como-meta-en-el-post-2015>

(32) UNESCO (2014): *Informe de la UNESCO sobre la igualdad de género y la cultura*, París, fecha de consulta: 05/10/2019, <http://www.unesco.org/new/es/culture/gender-and-culture/gender-equality-and-culture/the-report/>

(33) BOE (2007): *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad mujeres y hombres*, Madrid, fecha de consulta: 05/10/2019, <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-6115-consolidado.pdf>

(34) DOGC (2015): *LLEI 17/2015, del 21 de juliol, d'igualtat efectiva de dones i homes*, Barcelona, fecha de consulta: 05/10/2019, <http://portaldogc.gencat.cat/utillsEADOP/PDF/6919/1436051.pdf>

(35) Puede consultarse en: <http://dones.gencat.cat/ca/ambits/Observatori/>

(36) CGLU (2018): *La cultura en los objetivos de desarrollo sostenible: guía práctica para la acción local*, Agenda 21, Comisión de Cultura, Barcelona, fecha de consulta: 05/10/2019, http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/culturaods_web_es.pdf

(37) CULTURE ACTION EUROPE (2018): *Strengthen the synergies between gender and culture in development and international cooperation*, Call to Action, Bruselas, fecha de consulta: 05/10/2019, http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/call_for_action_-_strengthen_the_gender_perspective_in_culture_final_version_25072018_1.pdf

(38) CARREÑO, T. “Caminos cruzados: el perfil actual del gestor cultural en Catalunya”, *Pública 11. Encuentros profesionales de gestión cultural pública (Madrid, 27 y 28 en. 2011)*, Madrid, Fundación Contemporánea, Círculo de Bellas Artes, fecha de consulta: 05/10/2019,

http://www.fundacioncontemporanea.com/pdf/Publica11_De_profesion_gestor_cultural_Tino_Carreno.pdf

(39) SOLEY-BELTRAN, P. (2019): “Compta amb nosaltres. Bones pràctiques per a una programació cultural paritària” *Quaderns metodològics Feministes 2*, Ajuntament de Barcelona, https://ajuntament.barcelona.cat/dones/sites/default/files/documentacio/quadern_politica_cultura2_baja.pdf

AUTOR

Juan Arturo Rubio Arostegui

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Universidad Antonio de Nebrija.

TÍTULO

La política cultural local tras 40 años de democracia: ¿Es posible una regeneración de los equipamientos culturales frente a la parálisis permanente?

CORREO-E

jrubioa@nebrija.es

RESUMEN

Se analizan los cuarenta años de la política cultural local en democracia desde el análisis de los equipamientos culturales. En su diversidad, los equipamientos se enmarcan en una política cultural sud-europea que constriñe el progreso y la eficiencia de los equipamientos. Se considera el impacto de otras orientaciones de política cultural y los efectos del paradigma de la ciudad creativa para llegar a la conclusión de la necesidad de tomar decisiones políticas que hagan frente a la parálisis permanente de los equipamientos culturales.

PALABRAS CLAVE

Política cultural local, equipamientos, gobernanza, paradigma de la ciudad creativa.

AUTHOR

Juan Arturo Rubio Arostegui

PROFESSIONAL AFFILIATION

University Antonio de Nebrija.

TITLE

Local cultural policy after 40 years of democracy: is a regeneration of cultural equipment possible in the face of permanent paralysis?

E-MAIL

jrubioa@nebrija.es

ABSTRACT

The forty years of local cultural politics in democracy are analyzed from the analysis of cultural facilities. In their diversity, the equipment is framed in a South-European cultural policy that constrains the progress and efficiency of the equipment. The impact of other cultural policy orientations and the effects of the creative city paradigm are considered to reach the conclusion of the need to make political decisions that address the permanent paralysis of cultural facilities.

KEYWORDS

Local cultural policy, facilities, governance, paradigm of the creative city.

La política cultural local tras 40 años de democracia: ¿Es posible una regeneración de los equipamientos culturales frente a la parálisis permanente?

Juan Arturo Rubio Arostegui

155

El enfoque de este artículo se basa en una reflexión acerca del papel del municipio español en el periodo democrático de finales del siglo XX y principios del XXI, centrándonos en los equipamientos culturales, la principal herramienta de las políticas culturales por antonomasia. No pretende ser exhaustivo en el análisis de los factores que afectan a la dinámica de los equipamientos culturales, ni tampoco puede llegar a desarrollar una taxonomía de los mismos dado su carácter limitado. Anhela, sin embargo, poner el acento desde una posición reflexiva en aquellos aspectos clave que han impedido el desarrollo de una política cultural eficiente y orientada a los valores democráticos, educativos, de experiencia del arte e intangibles de la cultura en general a través de los equipamientos. A la vista está hoy el desolador panorama (como consecuencia de la crisis y los recortes, si bien no es el único factor explicativo) de muchos centros culturales, construidos masivamente a lo largo de la década de los ochenta, que fueron considerados necesarios para la participación cultural de sus vecinos por los gobiernos locales en entorno de confianza en la cultura y su poder emancipador y de progreso, frente a la política franquista de la censura y de acuerdo con las esperanzas y propósitos de los primeros

ayuntamientos constituidos democráticamente a finales de los setenta del siglo pasado.

Como sabemos, los municipios son muy diversos y tienen dinámicas demográficas, sociales, culturales y económicas muy heterogéneas. Intentar articular un discurso desde «el municipio español» podría ser quizá un interesante ejercicio filosófico que desborda en todo caso el propósito de este artículo. Tampoco vamos a poder analizar el conjunto de los municipios ya que el foco de este trabajo excluye a los municipios de la España rural, de la España vaciada, como últimamente se denomina a la crisis demográfica de amplios territorios del interior. Según un último informe del mes de agosto de 2019 elaborado por la consultora Stratego (2019, 3): «La evolución demográfica de España en los últimos años está avanzando hacia la construcción de dos países cada día más diferentes: uno que se vacía poco a poco y otro cada vez más poblado.»¹ Las provincias que pierden población desde inicios del siglo XXI pertenecen a Asturias, Castilla León, Aragón y Extremadura, principalmente. El proceso de despoblación rural es un asunto complejo de Estado que necesita de políticas públicas interdisciplinarias en el que la política cultural debería tener un papel relevante. No obstante, como decíamos, no tematizaremos la situación de los equipamientos en los municipios en proceso de despoblamiento, dada su

especificidad y problemática porque no se relaciona con los municipios con una población estabilizada, con los municipios de tamaño medio y con las grandes ciudades o capitales culturales. Por lo tanto, dejamos intencionadamente fuera el tema de la desigualdad territorial del acceso a la cultura, premisa con la que hay que contar para analizar los municipios desde su constitución democrática. Así, el situarnos en los municipios de la España poblada nos obliga a distinguir entre las ciudades de tamaño medio, ya que hay un continuum entre ciudades de más de veinte mil habitantes y los cien mil que se situarían detrás de la sesentena de municipios más grandes que encabezaría la ciudad de Madrid. Es evidente que las dinámicas y las redes de actores de las artes y la industria cultural de cualquier municipio de alrededor de veinte mil habitantes con respecto a una ciudad como Valladolid son bien distintos, de la misma manera que la ciudad castellana lo es con capitales culturales como Madrid o Barcelona. Sin embargo, hay denominadores comunes en la relación entre los equipamientos culturales en los municipios que irán vertebrando la estructura de este artículo que permiten establecer hilos conductores acerca de los aspectos clave de la política cultural en estos cuarenta años de democracia local en el marco de la España poblada y de, asimismo, los retos que deben de afrontar los equipamientos culturales en un futuro.²

Esta variabilidad demográfica de los municipios de la España poblada nos lleva a polarizar entre aquellas ciudades

con más recursos materiales y simbólicos, que denominamos de acuerdo con Charle (2009) capitales culturales, y el resto de ciudades de tamaño medio, hasta en el polo opuesto situar los municipios que hemos agrupado en el conjunto definido por aquellos con una población superior a los veinte mil habitantes. Sin embargo, hay procesos globales que conforman un paradigma que afecta en mayor o menor medida al conjunto de las ciudades y los municipios. Uno de ellos es el propio proceso de globalización que presupone, entre otras, una lógica competitiva entre los recursos de los territorios y las ciudades y sus propias identidades. Estas son cada vez concebidas desde el capitalismo cognitivo como agentes emprendedores que necesitan una identidad y una marca de cara a su propia sostenibilidad. Así, la dimensión simbólica de la ciudad alcanza en este paradigma una dimensión de máxima importancia: sus imágenes, los estereotipos forjados a lo largo de su historia, los discursos desde dentro y fuera... da la ciudad que se genera. Ello tiene una correlación con los propios recursos naturales, patrimoniales, culturales de las ciudades y sus distintos capitales simbólicos. Hay, por tanto, ciudades con grandes recursos (y los estereotipos históricos asociados a ella) que pueden servir de tejido para diseñar una estrategia de *marketing* de la ciudad, y otras, en cambio, en las que su dimensión simbólica se resiente como consecuencia de poseer menos recursos en forma de capitales.

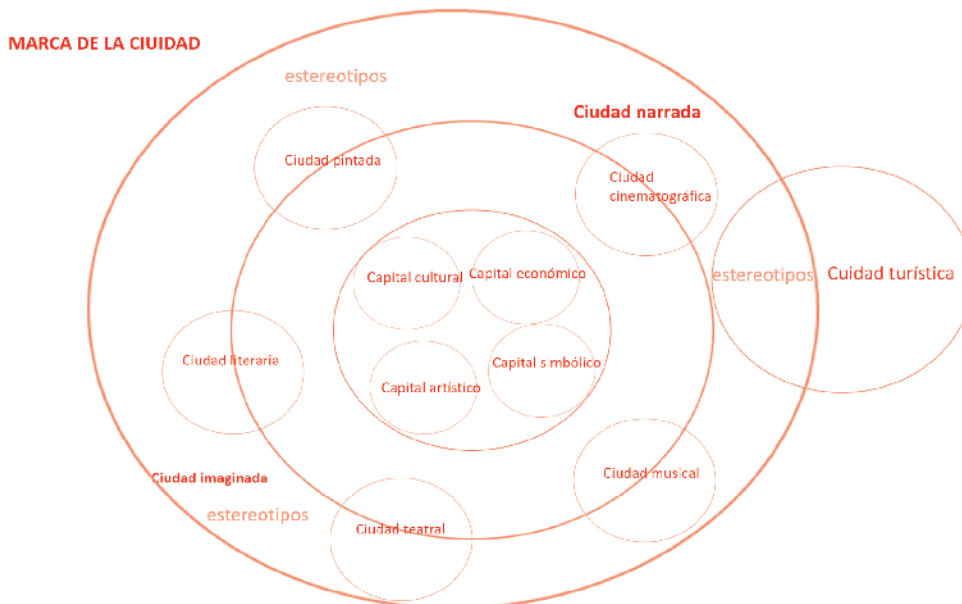


Figura 1. Lo simbólico de la ciudad, sus capitales y las narrativas de las artes y la industria cultural que fundamentan la marca de la ciudad. Fuente: elaboración propia.

Asimismo, podemos observar cómo el turismo urbano, en sus estrategias de *marketing* y comunicación, se asienta tanto en los estereotipos de la ciudad como en los capitales en forma de recursos de las ciudades, es decir, en el plano de lo simbólico. Ello también tiene sus consecuencias en el desarrollo urbano, además del impacto en el económico de la ciudad y su gobernanza (KUNZMANN, 2004; SCOTT, 2010; WILLIAMS Y CURRID-HALKETT, 2011) y en la configuración y sentido de los equipamientos culturales en la ciudad. Esta lógica de distinción y competencia entre las ciudades tiene su hábitat en el paradigma de la ciudad creativa (LANDRY Y BIANCHINI, 1995), que ha tenido sus efectos negativos en los destinatarios naturales de las políticas culturales (desde los artistas hasta los propios ciudadanos) al ser instrumentalizada hacia los objetivos del desarrollo económico y urbanístico (RIUS ULLDEMOLINS Y ZAMORANO, 2015).

Los equipamientos culturales en el marco del paradigma de la ciudad creativa y el tránsito al digital

La creatividad en el marco del capitalismo del conocimiento juega un papel de levadura en el plano discursivo, pues es un ingrediente básico para construir los discursos de la innovación, el emprendimiento, la educación y lo digital, el desarrollo económico y la propia creación en los campos artísticos y su transición a lo digitado. Una de las consecuencias más evidentes del fracaso del paradigma de la ciudad creativa consiste en la aparición de «elefantes blancos» en forma de grandes equipamientos culturales en las ciudades de tamaño medio-alto entre los años noventa y los inicios de la crisis del siglo XXI. Se trata de equipamientos culturales con un elevado coste de inversión y mantenimiento sin valor público alguno. Algunos ejemplos son el CREEA de Alcorcón (RUBIO AROSTEGUI Y BONNIN ARIAS, 2015), los estudios de cine de la Ciudad de la Luz en Alicante, la Ciudad de la Cultura en Santiago de Compostela y el Palau de les Arts en Valencia (LINHEIRA, RIUS-ULLDEMOLINS, HERNÁNDEZ, 2018) la biblioteca de Leganés, el Pabellón multi-usos en Pamplona, entre otros casos conocidos. En España podemos observar que la interpretación sesgada por parte de la política local que se ha hecho del concepto de ciudad creativa de Bianchini es incompatible con la sostenibilidad y el valor intrínseco cultural que planteaba el autor italiano. La respuesta de la política cultural local en España al paradigma de la ciudad creativa muestra, por otro lado, la debilidad de las ciudades de tamaño medio-alto para dar respuesta los flujos globales de comunicación y a la lógica

de distinción y marca en el marco de la competitividad global del capitalismo del conocimiento. Por otro lado, desvela la ausencia de liderazgo político. Si realmente hubiera una respuesta política creativa (valga la redundancia de la creatividad) al servicio de la sostenibilidad y a la medida de la ciudadanía, no se habrían dado los casos referidos, vinculados al servicio de especuladores, ocurrentes y, en algún caso, consultores.

Sin embargo, los efectos perversos del paradigma de la ciudad creativa es más improbable que se den en el caso de las capitales culturales como es el caso de Madrid y Barcelona. De acuerdo con Charle (2009) la ciudad creativa se define como aquella que tiene un fuerte poder de atracción de concentración de agentes de la cadena de producción de las artes y la industria cultural, desde los artistas hasta el sector de la intermediación. También, como ilustraba la figura 1, se concentran una serie de capitales tales como el capital económico (donaciones, inversión o gasto de las entidades privadas financiadoras a las artes). Suele ser sede de la capital cultural del Estado o de una región en la que se concentran equipamientos culturales públicos de titularidad del Estado o la Región —museos, bibliotecas, archivos, teatros— y, asimismo, se concentran las subvenciones a las artes y a la industria cultural, además de aglutinar en mayor medida que otras ciudades la clase creativa (FLORIDA, 2002).

Podríamos concluir que el efecto del paradigma de la ciudad creativa ha tenido sus efectos perversos en ciudades de tamaño medio-alto (capitales de provincia en muchos casos o ciudades metropolitanas muy pobladas), ya que los municipios de menor tamaño no han podido entrar en esta lógica competitiva por falta de recursos económico-financieros. Por otro lado, las capitales culturales (Madrid, Barcelona) no tienen un déficit en infraestructuras y equipamientos culturales y son ricas en el plano simbólico de la marca de ciudad, fruto de su historia y de la creciente concentración de actores de las artes y la industria cultural, por lo que no parecen estar sujetas al vaivén de la ocurrencia política en este aspecto en concreto. Conviene, por tanto, subrayar que en el caso de los equipamientos y su gobernanza y gestión han dependido más de la ocurrencia del político de turno que de otra cosa y ha ponderado más el hormigón y las posibles externalidades a nivel personal que las ideas y la pertinencia del equipamiento.

Por otra parte, en el mismo campo semántico de la creatividad, en el marco del paradigma de la ciudad creativa, se podrían situar los nuevos centros de creación contemporánea o fábricas de creación, que en este caso no se trata de

equipamientos de nueva planta sino de la reutilización de antiguos grandes espacios industriales en aquellas ciudades con un pasado histórico industrial. Se trata de una dinámica urbana que tiene sus orígenes en Alemania y los Países Bajos en la década de los setenta del siglo XX con proyectos más o menos institucionalizados en edificios abandonados. Algunos de ellos están asociados a redes europeas como Trans Europe Halles³. Las fábricas de creación en Barcelona o el Matadero en Madrid y otros centros similares que se han ido desarrollado en otras ciudades españolas de medio tamaño pretenden ser un contrapunto al modelo de la gestión directa de los equipamientos culturales, en donde se articulan diferentes formas de gestión indirecta y en donde la gestión es susceptible de ser implementada a través de diferentes fórmulas, siempre alejadas de la gestión directa del titular. Tal como refiere un estudio del Observatorio Vasco de la Cultura (2010: 7):

Una de las conclusiones a las que parecen llegar todos los centros es en reconocer la necesidad de contemplar la difusión como parte intrínseca del trabajo creativo. A pesar de que se continúan llamando «centros de creación» o «fábricas de creación», nos encontramos ante espacios que cubren todas las fases del ciclo creativo: desde la creación a la difusión, pasando también por la formación.

Algunos de estos centros de última generación se podrían subagrupar en los denominados *hacklabs*, *makespaces* o *fablabs*, en los que las herramientas digitales y tecnológicas son determinantes en el proceso creativo. Nos referimos a Arteleku en San Sebastian, La Laboral en Gijón, el Hangar y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCB) en Barcelona, Medialab-Prado en Madrid y Etopia en Zaragoza, principalmente. En estos centros es difícil articular la participación ciudadana con los procesos creativos individuales y la experticia tecnológica, tal como refieren Ruiz Martín y Alcalá Mellado (2016: 112): «la participación directa de la comunidad en los contenidos y proyectos desarrollados por el centro en cuestión resulta ambigua –y en cierto sentido contradictoria– con la imposición de jerarquías y la implementación del modelo de creación individualizada». No encontramos evidencias —salvo las que reseñamos aquí— de los efectos de la participación ciudadana en este tipo de centros culturales de creación ni, por otro lado, evaluaciones de impacto o valor público del centro en el marco de la política cultural municipal.

El modelo español de equipamientos culturales: debilidades del sistema de la política cultural

Sin embargo, no es solo el paradigma de la ciudad creativa el que modula la creación de los equipamientos culturales, también el propio marco de la política cultural. Tal como hemos investigado en estos últimos años (RIUS-ULLDEMOLINS, RUBIO AROSTEGUI, 2016), acuñamos un modelo español de gestión de los grandes equipamientos culturales que se relaciona con un modelo de política cultural sud-europeo (RUBIO AROSTEGUI, RIUS-ULLDEMOLINS, 2018). La tabla siguiente resume el modelo que se analiza en la publicación referenciada:

	Modelo del Estado español
Liderazgo de la política cultural	Proliferación de estatutos jurídicos (públicos y privados) pero con alta dependencia del sector público
Forma de gestión	Proliferación de organismos: organismo público edificio / fundación para la actividad
Titularidad grandes equipamientos culturales	Fundamentalmente públicos / Hibridaciones no estandarizadas
Gobernanza	Débil gobernanza de los representantes de las administraciones públicas, ausencia patrones independientes y/o expertos
Financiación pública	Partidas presupuestarias diversas y ausencia de compromisos a medio plazo de las administraciones no titulares
Forma tutela	Ausencia de control económico a medio y largo plazo. Ausencia de una tutela efectiva y de evaluaciones por resultados, ausencia de expertos

Tabla 1. Modelo de gobernanza y gestión de los grandes equipamientos culturales en el Estado español. Tomado de: Rius-Ulldemolins, Rubio Arostegui (2016)

Este modelo, que es una variante del modelo europeo-continental, permite mostrar sus debilidades y por, tanto, es susceptible de introducir mejoras en su gestión. Otra cosa bien distinta es que las reformas que necesita se asuman por parte del subsistema político en mayor medida y en menor medida por lo que atañe al propio campo de la gestión cultural. Mientras que la realidad social y tecnológica cambia de manera acelerada, los equipamientos culturales —tanto los grandes como otros más polivalentes y en municipios más pequeños— arrastran una parálisis permanente, con un problema de legitimidad y valor público. Tal como referíamos (RUBIO AROSTEGUI Y RIUS-ULLDEMO-LINS, 2015: 43):

en el ámbito de la gobernanza cultural las ciencias sociales no han hecho grandes aportaciones, a pesar de que desde hace veinte años se viene destacando que la creciente interrelación entre los diferentes ámbitos culturales, entre el sector público y el sector privado y las cada vez mayores intersecciones entre ámbitos culturales y creativos, aconsejan crear dispositivos de gobernanza orientados a la generación de valor cultural y público.

En el contexto anglosajón, el conjunto de las políticas públicas, las reformas y la innovación vienen de la mano

de la política y a su vez del conocimiento que aportan las ciencias sociales y el valor de su transferencia. La cultura evaluativa y del impacto se adhiere a las propuestas políticas. Y es precisamente en este contexto geográfico al que nos referimos para replantear el tema de la gobernanza de los equipamientos culturales en España. En un análisis sobre la gobernanza de los equipamientos culturales Márquez (2018: 31) sostiene que mientras

en el mundo anglosajón se valora que en el seno de un patronato se registre la mayor diversidad posible de voces, no sólo [sic] porque reporte un enriquecimiento indirecto para la institución cultural, sino porque fomenta el anclaje del proyecto en la sociedad en general y, más en particular, con los interesados clave

En el caso español, las políticas sectoriales en el campo de la cultura mantienen la rigidez y la estrechez de miras a la hora de definir quiénes son los interesados (*stakeholders*) en su ámbito. Ello explica, además de la ineficiencia de los equipamientos culturales en su misión, la gobernanza y la gestión, los fracasos de los planes nacionales del Ministerio de Cultura en el ámbito de las artes escénicas y de la música, entre otros casos. En menor medida afecta al caso de los museos pues históricamente estos centros han necesitado del



apoyo académico y científico para poner en valor su propia misión de conservación, adquisición de obra y puesta en valor y difusión de su colección.

Esta miopía por parte del Ministerio de Cultura (trasladable al conjunto casi la totalidad de las Comunidades Autónomas) a la hora de formular las políticas culturales en cuanto a la gobernanza, sus redes, sus agentes interesados se enmarca en un contexto general que es definido para las artes escénicas pero que puede ser extensivo al conjunto de los equipamientos culturales

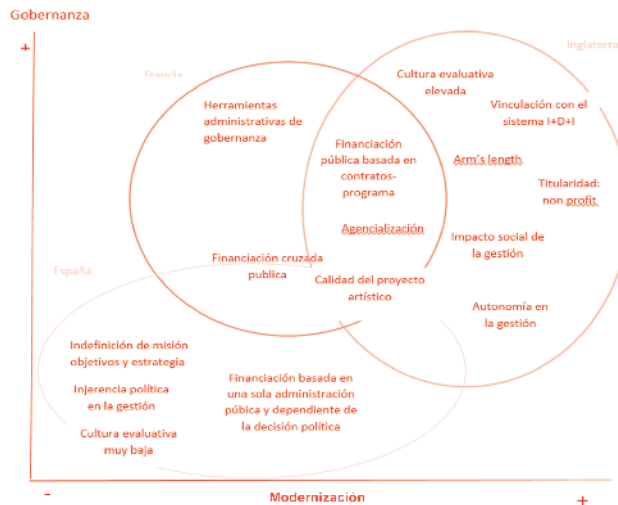


Figura 2. Influencia del modelo de política cultural en la modernización de los teatros públicos. Tomado de: Rubio Arostegui (2017)

Este marco conceptual actúa como una losa para la parte más débil de la administración pública como son los ayuntamientos. Así, el modelo de política de cultural español no parece ser el mejor hábitat para el desarrollo, el progreso y modernización de los equipamientos culturales en los municipios, tal como constatamos tras varias décadas de democracia en España.

¿Es posible una regeneración de los equipamientos culturales frente a la parálisis permanente?

Los equipamientos culturales se han desarrollado en el marco de las grandes orientaciones de la política cultural. Una de ellas y más importante ha sido la democratización cultural que ha llegado a un punto muerto en el conjunto

europeo según los datos de los últimos Eurobarómetros de participación cultural. Por otro lado, la orientación de la democracia cultural se mantiene con nuevas formulaciones tales como el *Manifiesto v.2* (2019) generado en el ámbito anglosajón⁴ pero con un escaso impacto en España. Por otro lado, en el caso español la llegada de los grupos políticos surgidos en torno al 15M a los grandes ayuntamientos como Zaragoza, Madrid, Valencia y Barcelona supuso una nueva formulación de los axiomas de la política cultural en el ámbito local. En el campo académico se constata un evidente interés por refundar la política cultural con diferentes enfoques (MCGUIGAN, 2004; BELFIORE, 2009; CONNOLLY, 2013; RUBIO AROSTEGUI Y RIUS-ULLDEMOLINS, 2015), pero desde el movimiento del procomún la formulación de la política cultural se presenta como un cambio radical en la concepción tradicional de esta, si bien sus presupuestos se asientan en buena parte de los postulados de la democracia cultural. Desde este paradigma alternativo de la política cultural los equipamientos culturales deberían de haber sufrido un cambio radical en sus modos de gestión, en el que los movimientos sociales deberían tener un rol principal en el control de los equipamientos culturales (ARORA, 2015; BARBIERI, 2018; GILMORE, 2017; ROWAN, 2016), para fomentar una cultura más diversa, acorde con la diversidad de la ciudad, el género, las tribus urbanas y aquellos colectivos normalmente excluidos de las políticas culturales de corte socialdemócrata y neoliberales. Ello a su vez debería dar respuesta al agotamiento del paradigma de la ciudad creativa y sus efectos perversos. No obstante, y a falta de que aún se investigue y se publiquen estudios sobre el efecto de los gobiernos del cambio, la implementación de la política del procomún ha chocado con las resistencias al cambio del entramado institucional de las corporaciones locales y en algún caso como en el de Madrid con una política cultural errática durante el gobierno de la alcaldesa Carmena.

Pero más allá de las orientaciones de la política cultural que afectan, como hemos analizado, a los equipamientos culturales y del modelo de política cultural sud-europeo de política cultural que enmarcan y condicionan la vida cultural de los agentes artísticos, de la industria cultural y de las instituciones y equipamientos públicos, la política cultural española inmovilista se mantiene al margen de las recomendaciones de la Unión Europea. Un primer eje de trabajo marcado por la Nueva Agenda de la Cultura de la UE (2018) que afecta a los equipamientos directamente es la cuestión del desarrollo de audiencias, que está vinculado a uno de los objetivos del programa europeo Europa Creativa. Esta

orientación se concreta en modelos de fidelización cultural en los equipamientos cuyo eje gire en torno a un mejor conocimiento de las audiencias que ha originado casos de éxito en el ámbito europeo. En España algunos equipamientos como el Mercat de les Flors en Barcelona, Auditorio de Tenerife o el Auditorio Nacional de Música de Madrid han contratado servicios de consultoría para el desarrollo de audiencias sin que ello suponga un cambio estructural en el organigrama ni en la propia cultura del equipamiento incluida la gobernanza, no habiendo, por otro lado, literatura académica que analice el desarrollo de audiencias en España de un modo sistemático. Un segundo eje que afecta tanto a la política cultural como a la política educativa es la necesidad de trabajar la competencia expresión y conciencia cultural⁵ en el sistema educativo (educación formal), en las instituciones de la educación artística (educación no-formal) y en los equipamientos y otros agentes culturales (educación informal). Así, los estados europeos deben desarrollar instrumentos para fomentar la adquisición de dicha competencia cultural a estos tres niveles. Ahora bien, cuatro años después de su publicación en el BOE apenas podemos encontrar rastro en España de su implementación. En el sistema educativo, las comunidades autónomas están prestando un desarrollo desigual tal como estamos analizando en algunos Trabajos de Fin de Máster (IGLESIAS PÉREZ, 2019 en el análisis de caso de Castilla y León) en un contexto de incertidumbre que afecta negativamente a los centros educativos y a los propios docentes.

En el caso de la educación no-formal, tampoco encontramos referencias en las redes de los equipamientos culturales, en las misiones de los grandes equipamientos, en las memorias anuales de actividades a través de la información disponible en las páginas webs. No hay un plan ministerial o interministerial, ni en la Conferencia Sectorial de Cultura aparece recogida en sus líneas o en sus grupos de trabajo, para desarrollar holísticamente esta competencia, tal como insta la Unión Europea a los estados miembros. Esta pasividad es similar al nivel de las Comunidades Autónomas. Parece, por tanto, que la inacción de los poderes públicos es el denominador común en el recorrido que ha tenido esta competencia en el marco institucional educativo y cultural español. Podríamos apuntar que la causa de esta pasividad obedecería más a un desajuste entre los valores que sustentan la competencia cultural con la propia cultura predominante en España del subsistema político y de algunas de las élites artísticas.

En conclusión, este diagnóstico nos hace plantear necesariamente la necesidad de un acuerdo institucional

multinivel entre las administraciones local, regionales y de la Administración General del Estado y la necesaria conexión con las políticas educativas, turísticas, entre otros sectores conexos con la cultura. Este acuerdo interinstitucional debería tomar la mejor forma administrativa posible y eficiente para que los municipios obtengan asistencia a la hora de diseñar, implementar y evaluar sus políticas y la gestión de sus equipamientos culturales. Constatamos algunos intentos parciales de asistencia al municipio como el de la Federación Española de Municipios (*Guía para la evaluación de las políticas culturales locales, 2009*)⁶ que no han calado entre el subsistema político ni entre los gestores culturales en los municipios: en diez años, los municipios han ignorado sistemáticamente esta guía y no hay evidencias de que algún municipio haya utilizado dicha herramienta al servicio de la evaluación. Las políticas culturales locales no están siendo evaluadas desde décadas, ni sus equipamientos dependientes. La parálisis permanente conforma nuestro estado actual de las políticas culturales locales. Creemos que es urgente tomar decisiones políticas que den respuesta a esta situación porque el análisis que aquí se plantea no está en la agenda de los partidos políticos de cualquier espectro. Ahora bien, el objeto de este trabajo y su impacto está en la base de un país cohesionado territorial y socialmente, moderno y rico desde el punto de vista cultural.

Notas

(1) En términos globales desde el año 2000 solo tres comunidades autónomas han perdido población (Asturias, Castilla y León y Galicia), lo que apunta a un intenso proceso de trasvase de población de zonas rurales a zonas urbanas. De hecho, si analizamos los datos por provincias las que más población pierden son Zamora (-14,21%), Ourense (-10,41%), Lugo (-9,38%), Palencia (-9,13%) y León (-7,65%). En total son trece las provincias que han perdido habitantes desde 2000. Además de las cinco ya citadas, Salamanca, Asturias, Ávila, Cáceres, Soria, Cuenca, Teruel y Jaén.

(2) Estos denominadores comunes afectan al conjunto de los equipamientos culturales en distinta medida. Un análisis acerca de la gobernanza, las redes y la gestión de las bibliotecas, museos y teatros públicos se puede consultar en un trabajo precedente (RIUS ULLDEMOLINS y RUBIO AROSTEGUI, 2016).

(3) Trans Europe Halls (<http://www.teh.net/>)

(4) Puede consultarse en: <http://culturaldemocracy.uk/>

(5) La Orden ECD/65/2015, de 21 de enero de 2015, del Ministerio de Educación, por la que se describen las relacio-

nes entre las competencias, los contenidos y los criterios de evaluación de la educación primaria, la educación secundaria obligatoria y el bachillerato, se refiere (Recomendación 2006/962/EC, del Parlamento Europeo y del Consejo, de 18 de diciembre de 2006) a que los Estados de la Unión Europea deben desarrollar las competencias clave (BOE 29 de enero de 2015).

(6) Puede consultarse en: http://femp.femp.es/files/566-61-archivo/Gu%C3%ADa_Evaluacion_FEMP_FINAL.pdf

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2017): *Final Report Study on Audience Development - How to place audiences at the centre of cultural organisations*, European Commission Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture.
- BARBIERI, N. (2018): “Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común?”, *Periférica*, n° 18(2), págs. 183-191.
- BELFIORE, E. (2009): “On bullshit in cultural policy practice and research: notes from the British case”, *International Journal of Cultural Policy*, n° 15(3), págs. 343-359.
- BIANCHINI, F. (1993): “Remaking European Cities: the role of cultural policies”, en F. BIANCHINI y M. PARKINSON (eds.), *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*, Manchester, Manchester University Press, págs. 1-19.
- CHARLE, C. (dir.) (2009): *Le temps des capitales culturelles XVIIIe-XXe siècles*. Seyssel, Champ Vallon, Époques Seyssel.
- Comisión Europea (2018): *Una Nueva Agenda europea para la cultura*, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018DC0267&from=EN>
- CONNOLLY, M. G. (2013): “The ‘Liverpool model(s): cultural planning, Liverpool and Capital of Culture 2008”, *International Journal of Cultural Policy*, n° 19(2), págs. 162-181.
- European Union [EU]. (2016): *Cultural Awareness and Expression Handbook. Luxemburgo: Publications*, Office of the European Union, <https://publications.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/6066c082-e68a-11e5-8a50-01aa75ed71a1>
- FLORIDA, R. L. (2002): *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York, NY, Basic Books.
- GILMORE, A. (2017): *The park and the commons: vernacular spaces for everyday participation and cultural value*, *Cultural Trends*, n° 26(1), págs. 34-46.
- KUNZMANN, K. R. (2004): *Culture, Creativity and Spatial Planning*, *Town Planning Review*, vol. 75, n° 4, págs. 383-404.
- LANDRY, C. y BIANCHINI, F. (1995): *The Creative City*, London, Demos.
- LINHEIRA, J.; RIUS ULLDEMOLINS, J.; HERNÁNDEZ G. (2018): *Política cultural, modelo de ciudad y grandes infraestructuras culturales: análisis comparativo de la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela y la Ciutat de les Arts i les Ciències de València*, *RIPS*, vol. 17, n° 1.
- MÁRQUEZ MARTIN DE LA LEONA, D. (2018): *El patronato como mejora en la gobernanza de instituciones públicas culturales*, *Estudios de Progreso*, Fundación Alternativas, n° 93.
- MCGUIGAN, J. (2004): *Rethinking cultural policy*, Maidenhead, Open University.
- Observatorio Vasco de Cultura (2010): *Estudio: fábricas de creación*, https://www.euskadi.eus/contrato-ciudadano-por-las-culturas/web01_a2kultur/es/adjuntos/fabricas_2011_c3_estudio_fabricas_creacion.pdf
- Podemos (2015): “Queremos, sabemos, podemos. Un programa para cambiar nuestro país” en Podemos (ed.), *Programa de Podemos. Democracia social. Cultura*, Madrid, Podemos, págs. 132-134.
- RIUS ULLDEMOLINS, J. y ZAMORANO, M. (2015): *Spain's nation branding project Marca España and its cultural policy: the economic and political instrumentalization of a homogeneous and simplified cultural image*, *International Journal of Cultural Policy*, n° 21(1), págs. 20-40.
- RIUS ULLDEMOLINS, J.; RUBIO AROSTEGUI, J. A. (2016): “Política cultural y grandes equipamientos culturales en el estado español. Los retos de la gestión y gobernanza en el contexto internacional” en J. Rius Ulldemolins y J. A. Rubio Arostegui (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España. participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*, València, Publicacions de la Universitat de València, págs. 161-184.
- ROWAN, J. (2016): *Cultura libre de Estado*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- RUBIO AROSTEGUI, J. A. (2017): “Situación y evolución de las artes escénicas: Potencialidades digitales para la generación de públicos”, en E. Bustamante (ed.), *Igualdad y diversidad en la era digital*, Madrid, Fundación Alternativas.
- RUBIO AROSTEGUI, J. A.; RIUS ULLDEMOLINS, J. (2015): *Cultura y políticas públicas después del diluvio. Las ciencias sociales y la refundación de la política cultural*, *Política y Sociedad*, n° 52 (1), págs. 27-52.

_____ (2018): *Cultural policies in the south of Europe after the global economic crisis: Is there a southern model within the framework of european convergence?*, International Journal of Cultural Policy, págs. 1-15, doi:10.1080/10286632.2018.1429421.

RUIZ MARTIN, J. M. y ALCALÁ MELLADO, J. R. (2016): *Los cuatro ejes de la cultura participativa actual. De las plataformas virtuales al medialab*, icono 14, volumen 14, págs. 95-122, doi: 10.7195/ri14.v14i1.904

MONOGRÁFICO
SCOTT, A. (2010): *Cultural economy and the creative field of the city*, Geografiska Annaler, Series B, Human Geography, n° 92(2), págs.115-130.

STRATEGO (2019): *Envejecimiento en los municipios españoles: situación y perspectivas*, <https://strategocyc.com/wp-content/uploads/2019/08/INFORME-STRATEGO-ENVEJECIMIENTO-MUNICIPIOS-DE-ESPAÑA.pdf>

WILLIAMS, S. y CURRID-HALKETT, E. (2011): *The emergence of Los Angeles as a fashion hub: A comparative spatial analysis of the New York and Los Angeles fashion industries*, Urban Studies, n° 48(14), págs. 3043-3066.

AUTORA

Juana Escudero Méndez

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Subdirectora de Educación y Cultura de la FEMP.

TÍTULO

Las políticas culturales locales en democracia y sus fortalezas transformadoras: Propuestas desde los logros de sus primeros cuarenta años.

CORREO-E

jescudero@femp.es

RESUMEN

Las cuatro décadas de democracia local transcurridas desde 1979 han demostrado la profunda y radical capacidad transformadora de los Gobiernos locales en su acción constante y cotidiana y su enorme potencial para procurar el desarrollo territorial, social, cultural y económico. Las políticas culturales locales se han revelado como las garantes directas de los derechos culturales de la ciudadanía. Destacamos en este monográfico los rasgos que las han caracterizado y hacemos algunas propuestas para que mantengan su legitimidad y vigencia en el futuro.

PALABRAS CLAVE

Democracia local, políticas locales, política cultural local, gobiernos locales, cultura, cultura local, desarrollo, desarrollo local, derechos culturales, derechos humanos, sostenibilidad, Agenda 2030.

AUTHOR

Juana Escudero Méndez

PROFESSIONAL AFFILIATION

Deputy director of Education and Culture of the FEMP.

TITLE

Local cultural policies in democracy and their transformative strengths: Proposals from the achievements of their first forty years.

E-MAIL

jescudero@femp.es

ABSTRACT

Since 1979, these four recent decades of local democracy have demonstrated the profound and radical transformative power of Local Governments in their constant and daily action as well as their enormous potential to seek territorial, social, cultural and economic development. Local cultural policies have revealed themselves as the direct guarantee of the cultural rights of citizens. In these pages we highlight the features that have characterized these policies and make some proposals to maintain their legitimacy and validity in the future.

KEYWORDS

Local democracy, local policies, local cultural policies, local governments, culture, local culture, development, local development, cultural rights, human rights, sustainability, 2030 Agenda.

Las políticas culturales locales en democracia y sus fortalezas transformadoras: Propuestas desde los logros de sus primeros cuarenta años

Juana Escudero Méndez

165

Con motivo de la celebración de la Jornada celebrada en Valladolid el 9 de mayo de 2019, convocada bajo el lema “Repensar las políticas culturales locales” cuando se cumplen los primeros cuarenta años de ayuntamientos democráticos, se nos propuso a varias personas analizar los impactos y transformaciones resultantes de las políticas culturales en pueblos y ciudades durante estas décadas, los efectos del cambio social, individual y colectivo que muchas de ellas han sido capaces de provocar en la ciudadanía, así como la necesidad de su recuperación y sus posibles perfiles futuros.

Por mi parte, debía proponer un decálogo que recogiese las bondades y virtudes de las políticas culturales desarrolladas por los Gobiernos locales desde 1979, así como propuestas de futuro. Resultó un decálogo de dieciocho puntos...

Las políticas culturales locales en democracia y sus fortalezas transformadoras: propuestas desde los logros de sus primeros cuarenta años

1. La «democratización de la cultura», conseguida en los años cincuenta del siglo XX en Europa, no llegaría a nuestro país hasta la década de los ochenta, de la mano de

los ayuntamientos democráticos surgidos de las elecciones de 1979, que supieron entender que «el derecho a la cultura no es sino un núcleo más de concreción de los derechos humanos».¹

Si en Europa fue ya a finales de la década de los años sesenta cuando esa democratización de la cultura hubo de dejar paso a la «democracia cultural»², conforme defendían la UNESCO y el Consejo de Europa, esa evolución llega en España décadas más tarde e, igualmente, gracias a la acción de los Gobiernos locales, que entienden la cultura local como participación de todos los ciudadanos, que son, en su diversidad, agentes y protagonistas de ella y centran su afán en el desarrollo cultural, individual y comunitario.

Hoy las políticas culturales se enuncian como garantía de los derechos culturales en cuanto derechos humanos fundamentales capacitadores, dignificantes y generadores de autoestima, cuyo pleno ejercicio ha de ser asegurado a todos los ciudadanos y ciudadanas.

2. Vivimos en pueblos y ciudades y es en ellos donde hemos de encontrar las condiciones de posibilidad para el ejercicio efectivo de nuestros derechos culturales y para la participación en la vida cultural que, como señala Alfons Martinell, es sinónimo de vida local.

La política cultural es mucho más que la política del entretenimiento: es la responsable de crear condiciones de expresión consciente y crítica en la construcción personal y colectiva, de dotar de identidad diferencial, cohesión y significados a una comunidad.³

Corresponde a la política local asegurar, por tanto, que los espacios públicos sean una esfera de convivencia, intercambio cultural, deliberación, encuentro, disfrute de los derechos humanos, cohesión social, entendimiento y diversidad, en los términos que proponen las Naciones Unidas⁴, entendiendo por espacio público la noción más amplia posible, tanto física como virtual, comprendida también la esfera de relación de los poderes públicos con la ciudadanía.

Dice la Relatora Especial de Naciones Unidas para los derechos culturales:

La existencia de espacios públicos adecuados y accesibles para que todas las personas puedan compartir y disfrutar en igualdad es una condición *sine qua non* para el ejercicio de los derechos humanos universales, en particular, los derechos culturales, muchos de los cuales requieren posibilidades de expresarse e interactuar con libertad en los espacios públicos.

3. Es perentorio trabajar por que las personas que viven en el medio rural tengan igualmente acceso —entendido no solo como consumo, sino también como participación más amplia: propuesta, creación y difusión de la propia actividad creadora, intercambio, etc.— a la vida cultural y contribuir a ella. La posibilidad de participar en la vida cultural se muestra determinante para frenar y revertir el proceso de despoblamiento que asola amplios territorios de nuestro país. Es un paso necesario para suturar la desigualdad entre las personas que viven en ciudades y pueblos el asegurar la conectividad —virtual y real— entre ellos, pero sigue sin ser suficiente: es preciso el intercambio, la itinerancia, la elaboración y realización de proyectos conjuntos y con un alcance compartido y más amplio. Toda persona, viva donde viva, ha de poder participar con el mayor grado de plenitud posible, en la vida cultural, pues es portadora de cultura y ha de poder participar en la creación de cultura.

4. Es necesaria la transversalidad, entendida como centralidad de la cultura en todas las políticas locales: solo así se consiguen políticas de proximidad transformadoras. En toda actuación o intervención pública han de tenerse en cuenta los muchos aspectos y dimensiones culturales en

juego. Ya se trate de una actuación urbanística, de empleo, educativa, de movilidad, de consumo, de turismo, etc., han de contemplarse los aspectos culturales que se encuentren comprometidos en las decisiones que deban tomarse, pues afectarán a las condiciones de posibilidad para el ejercicio de los derechos culturales de las personas a las que alcance la actuación que se emprenda.

5. Un logro extraordinario de las políticas culturales locales desarrolladas durante estas cuatro décadas es la universalidad de los equipamientos y servicios culturales locales, la cultura concebida como servicio público universal, que pasa por la accesibilidad (en todas sus dimensiones) para todas y todos los ciudadanos: accesibilidad física, económica, social, familiar, comunicativa, etcétera.

La democratización de la cultura y la democracia cultural ya aludidas, así como el ejercicio de los derechos culturales no habrían sido posibles sin la acción de los Gobiernos locales desde 1979 dotando de espacios y servicios de accesibilidad universal a todos los Municipios del país: bibliotecas públicas, teatros, auditorios, casas de cultura, centros de enseñanzas artísticas, museos, centros de arte y de creación, etcétera.

Hemos de mantener los irremplazables equipamientos y servicios que proveemos los Gobiernos locales y proseguir y animar su evolución, continuar ofreciendo los existentes cuidando de que continúen llenos de viveza y avanzando, en ellos o en nuevos espacios, las nuevas fórmulas emergentes y atractivas de encuentro y creación conjunta para socializar y compartir. Son equipamientos mestizos, en palabras de López de Aguilera, que vuelven a integrar o a compactar diversos espacios con distintos fines práctica deportiva, centro comercial, biblioteca, teatro, auditorio, etc.) y nuevos equipamientos orientados a la creación y la producción, pequeñas fábricas culturales.

Estos nuevos equipamientos, como los ya consolidados, reclaman y a la vez se prestan a nuevas e imaginativas formas de gestión participada.

6. Es necesaria la participación para la vertebración de una «ciudadanía cultural organizada» (MIRALLES, E.), es decir, para la apropiación por todos los vecinos y vecinas de sus espacios de convivencia y expresión —generadora de ciudadanía y cohesión, de identidad y sentimiento de pertenencia— y el ejercicio de la democracia. Además de lo anterior, debemos exigir la colaboración en la toma de decisiones, en la ejecución de las actuaciones y políticas que se emprenden.

Hoy las políticas culturales se enuncian como garantía de los derechos culturales en cuanto derechos humanos fundamentales capacitadores, dignificantes y generadores de autoestima, cuyo pleno ejercicio ha de ser asegurado a todos los ciudadanos y ciudadanas.

dan, en su evaluación y reformulación: esto es, en todas las fases de cada proyecto.

Participación en la propuesta, en el diseño de actuaciones y también en la gestión (autogestión, co-gestión, cooperación). Las alianzas público-privadas, necesitan implicación u protagonismo de la sociedad civil, por lo que son necesarias nuevas formas de gobernanza legitimadoras.

7. Necesidad de planificación (incluyendo la coordinación y cooperación —redes, mancomunidades, circuitos de producción, exhibición, programación, formación, etc.— más amplia posible entre agentes, instituciones y otros Municipios) y evaluación continua para la toma de decisiones y la legitimación de la política cultural local.

Toda acción ha de basarse en un profundo conocimiento del capital cultural de cada barrio o municipio, de todos los recursos disponibles o potenciales existentes en él, de las necesidades y demandas de quienes allí viven (porque residan o porque acudan a él por otras razones) y, tras ese conocimiento, en el acuerdo participado por la más amplia mayoría o representación de ellos y ellas para adoptar accio-

nes, que han de llevarse a cabo igualmente de forma acordada y compartida.

8. Es necesaria la mayor descentralización posible, aun dentro del Municipio: cultura local y de proximidad. La descentralización como principio constitucional organizativo (PAREJO, LUCIANO), garante de la diversidad cultural en un Estado de Cultura definido por nuestra Constitución (PRIETO DE PEDRO, JESÚS) que pasa necesariamente por una organización social descentralizada, plural y diversa. En palabras nuevamente de Vidal Beneyto: «la descentralización como sinónimo de democracia cultural, la dialéctica participación/asociaciones y el destino autofágico de la animación cultural».

«La multiplicación de ámbitos sociales autónomos, la diversificación de centros de poder se considera uno de los supuestos del pluralismo y, en consecuencia, de la democracia. De aquí que la descentralización gestora y la localización de la administración cultural en los contextos territoriales más concretos y reducidos posibles -regionales, municipales, barrios- se considere como un factor de equilibrio y de participación democrática».⁵

9. Del mismo modo que hemos de cuidar y proteger la biodiversidad, hemos de procurar y asegurar que la diversidad cultural encuentre condiciones para su expresión y desarrollo: es la riqueza de nuestra cultura local y el caldo de cultivo para la convivencia basada en el conocimiento mutuo y la innovación cultural y social.

10. Dedicar especial atención a la promoción cultural —centrada en la demanda social más que en el imperativo de la «difusión cultural»— y a la identificación de las dinámicas que surjan en el territorio y su comunidad, que requieran del apoyo de la política local para su desarrollo. Potenciar e impulsar a los creadores locales y aquellas prácticas e iniciativas que generen comunidad y riqueza (social, económica, etcétera). La acción cultural local ha de centrarse, antes que en la difusión cultural, en la demanda social: conocerla bien, permitirle expresarse, reconocerla y trabajar por potenciarla y darle respuesta satisfactoria y estimulante.

11. Buscar, provocar, propiciar y generar espacios para la innovación cultural y social, capaces de dar respuesta a los muchos retos que hemos de superar en la convivencia de comunidades complejas, que necesitan construir una identidad común. La cultura no es ya tanto expresión de una identidad preexistente como el germen y la fuerza aglutina-

dora de nuevas identidades compartidas. La identidad hoy es pertenencia.

12. Alineamiento con los principios y valores de la *Agenda 2030* para el desarrollo sostenible. Como revela el profesor Parreño, la crisis que ha abocado a la situación actual no es científica, tecnológica ni económica, sino cultural. Por tanto, sin la participación de la cultura y de todos sus agentes, la consecución de la Agenda no será posible. El cambio de paradigma, de estado de conciencia necesario y la correspondiente modificación de las conductas y creencias individuales y colectivas solo es posible a través de la emoción. El compromiso colectivo es cultural, reconozcamos y ejerzamos en todo su potencial «la influencia penetrante de la cultura en la vida humana», en palabras de Amartya Sen.

13. Debemos cuidar de la sostenibilidad de la cultura local. Para ello, ha de ser entendida y apreciada por los/las ciudadanos como imprescindible, integradora de su vida cotidiana e irrenunciable, y no como una posibilidad o recurso suntuario y, por tanto, sustituible en momentos de crisis. Hay que cuidar de la justa retribución de los y las creadores y demás profesionales de cualquier ámbito de la cultura y procurar el retorno de los recursos generados por los agentes y sectores culturales a estos.

Como escribía Eduard Miralles,

la cultura genera plusvalías capitalizables en aras del desarrollo económico, urbano y social; pero si los beneficios de dicho desarrollo no se reinvierten retroalimentando el subsistema de lo cultural, el círculo virtuoso se convierte en círculo vicioso y el desarrollo deviene insostenible.

Si la cultura local no es sostenible, difícilmente podrá contribuir a transmitir los valores de sostenibilidad social, económica y medioambiental a los que llama la Agenda.

Irina Bokova, Directora General de la UNESCO en 2013 afirmaba:

La cultura es justamente aquello que hace posible la sostenibilidad, en la medida en que constituye una de las principales fuentes de fortaleza, valores [compartidos], cohesión social, autoestima y participación.

14. Incremento de la aportación presupuestaria destinada a la política cultural local, así como previsión presu-

pueraria adecuada para atender la dimensión cultural de toda actuación municipal. Siguiendo al Profesor Pau Rausell, el presupuesto destinado a cultura no debe ser inferior al 5% del presupuesto local, debe suponer entre un 5% y un 10% del presupuesto.

Si en 2008 el gasto de los Gobiernos locales en cultura representaba el 54,8% del total invertido por todas las administraciones, en 2015 era ya un 63,2% y solo un año después, el 64,2% del gasto público cultural en España. Es decir, la administración local no solo ha mantenido su inversión en cultura durante los años de crisis, sino que la ha incrementado para compensar el descenso del gasto en cultura de las demás administraciones. Hoy los Gobiernos locales dedican a la cultura más que el gobierno central y todos los gobiernos autonómicos juntos. Y ello siendo la administración que menor participación tiene en los ingresos públicos (apenas un 10,9%, frente al 57, 2% del gobierno central y el 34,5% de los gobiernos autonómicos).

Aun así, se hace necesario un incremento de la asignación que en los presupuestos locales se hace con destino a la política cultural, que ha de comprender no solo el mantenimiento de los equipamientos y servicios culturales básicos y universales, sino también las líneas de fomento de la creación local, de las asociaciones locales con implicación en la cultura local y de apoyo a las industrias culturales, extendiéndose a la necesaria consideración de la dimensión cultural de toda otra política local o intervención pública. Solo teniendo en cuenta y jugando a conciencia el infinito potencial que encierran las dimensiones culturales de toda actuación pública se logran resultados realmente transformadores.

Las experiencias de transformación y renovación de pueblos y ciudades más profundas y sugestivas de las últimas décadas han tenido en la cultura el centro, el pretexto o el necesario acompañamiento que las han hecho posibles.

15. Potenciar la inmensa capacidad de la cultura local para generar desarrollo económico, social y territorial/urbano sin descuidar la dimensión central y constitutiva del desarrollo cultural —individual y colectivo/comunitario— de la ciudadanía, entendiendo este como capacitador en la vida de las personas y de las comunidades en aspectos aún más amplios que aquellos.

Atender y potenciar el patrimonio local —material e inmaterial: natural, histórico, monumental, saberes, industrias y oficios, usos, normas de convivencia, gastronomía, etc.— como medio y recurso para la emancipación de las personas de manera individual y colectiva, y para una vida rica

y digna mediante proyectos colectivos, participados e innovadores, evitando la mera instrumentalización de la cultura.

16. Atender la formación de toda la ciudadanía a lo largo de la vida, las enseñanzas artísticas y todas aquellas capacidades y competencias que los faculten para su participación efectiva en la vida cultural local, empoderándoles para una vida satisfactoria, plena y autónoma, y propiciando así, al mismo tiempo, la creación local, la innovación cultural, económica y social y el arraigo en la comunidad de ciudadanos y ciudadanas capacitados y con autoestima.

17. Ejercicio de las responsabilidades técnicas y políticas por personas cualificadas y capacitadas. La profesionalización, la cualificación para el ejercicio de la gestión cultural y el planteamiento y desarrollo de las políticas en este ámbito resultan vitales.

Los muchos, complejos y muy diversos sectores que aglutina la cultura —siempre local— y en los que inciden las políticas públicas requieren profesionales conocedores, capaces de articular la acción pública —en sus dimensiones técnica y política— con sensibilidad y eficacia.

18. Garantizar la igualdad de toda la ciudadanía en el ejercicio de sus derechos culturales ha de ser la prioridad de las políticas culturales. También, especialmente, la igualdad de género, cuidándola y promoviéndola en todos los eslabones de la cadena de valor de cada hecho cultural: la igualdad en el acceso, en la participación, en la creación, en la gestión de proyectos culturales, en su planificación, producción y comunicación. Es necesario asegurar la presencia equilibrada de la diversidad.

Notas

(1) VIDAL BENEYTO, J. (1981): *Hacia una fundamentación teórica de la política cultural*. Revista Española de Investigaciones Sociológicas, nº 16.

(2) Primera Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de la UNESCO, Venecia, 1970.

(3) IV Foro Iberoamericano de Alcaldes organizado por la Red de Ciudades del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), Sevilla, 16-18 de septiembre de 2019.

(4) Informe de la Relatora Especial sobre los derechos culturales de la ONU de julio de 2019.

(5) *Ibidem*, pág. 132.

Referencias bibliográficas

LÓPEZ DE AGUILETA, I. (2005): *Nuevas prácticas de gestión cultural municipal*, I Conferencia internacional sobre políticas culturales, Bilbao, https://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/conferencia_politica_cultural/es_10312/adjuntos/ponencia_aguileta_cas.pdf

MARTINELL SEMPERE, A. (2019): “La política cultural en los cuarenta años de Ayuntamientos democráticos: una aproximación histórica”, *Informe sobre el Estado de la Cultura en España 2019: Cultura Local, Democracia, Desarrollo*, Fundación Alternativas, págs. 31 y ss.

MIRALLES, E. (2014): *La cultura, de factor de desarrollo a pilar de la sostenibilidad*, www.nueva.agenda21culture.net

PAREJO ALFONSO, L. (2013): “Cultura y descentralización”. *Cuadernos de Derecho de la Cultura. Cátedra Andrés Bello de Derechos Culturales*, Instituto Interuniversitario para la Comunicación Cultural, Universidad Carlos III de Madrid.

PRIETO DE PEDRO, J. (1993): “Cultura, Culturas y Constitución”, Madrid, Congreso de los Diputados y Centro de Estudios Constitucionales.

RAUSELL KÖSTER, P. (2019): “Financiación de la cultura local. Retos y propuestas”. *Informe sobre el Estado de la Cultura en España 2019: Cultura Local, Democracia, Desarrollo*, Fundación Alternativas, págs. 69 y ss.

VIDAL BENEYTO, J. (1981): *Hacia una fundamentación teórica de la política cultural*, Revista Española de Investigaciones Sociológicas, nº 16.

ZALLO, R. (2019): “En el contexto de los cambios socioeconómicos y políticos: objetivos y desafíos de las políticas culturales locales”, *Informe sobre el Estado de la Cultura en España 2019: Cultura Local, Democracia, Desarrollo*. Fundación Alternativas, págs. 41 y ss.

AUTOR

Alfons Martinell i Sempere

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Profesor jubilado y Director honorífico de la Cátedra Unesco: “Políticas Culturales y Cooperación” de la Universidad de Girona.

TÍTULO

Algunas reflexiones para repensar las políticas culturales locales.

CORREO-E

alfons.martinell@gmail.com

RESUMEN

Este artículo nace de los diálogos compartidos en torno a la conmemoración de los cuarenta años de ayuntamientos democráticos en un encuentro convocado por la Fundación Municipal de Cultura de Valladolid. Estas y otras reflexiones en torno al proceso nos permiten avanzar algunas consideraciones y sugerencias que, sin afán de agotar el tema, hagan posible una mayor profundización de las tareas para transformar la situación, proponiendo iniciativas políticas, de investigación y gestión para un nuevo marco para la política cultural local.

PALABRAS CLAVE

Políticas culturales locales, Ayuntamientos democráticos, gestión cultural, cultura y ciudad.

AUTHOR

Alfons Martinell i Sempere

PROFESSIONAL AFFILIATION

Retired professor and honorary director of the Unesco Chair: “Cultural Policies and Cooperation” of the University of Girona.

TITLE

Some reflections to rethink local cultural policies.

E-MAIL

alfons.martinell@gmail.com

ABSTRACT

This text stems from the shared reflections on the commemoration of the forty years of democratic municipalities in a meeting convened by the Municipal Culture Foundation of Valladolid. These and other reflections about the process allow us to advance some considerations and suggestions that, without wanting to exhaust the issue, make it possible to deepen the tasks to transform the situation, proposing political, research and management initiatives for a new local cultural policy framework.

KEYWORDS

Local cultural policies, Democratic municipalities, cultural management, culture and city.

Algunas reflexiones para repensar las políticas culturales locales

Alfons Martinell i Sempere

171

Este texto nace de las reflexiones que nos ha sugerido la conmemoración de los cuarenta años de ayuntamientos democráticos desde la propia experiencia, posteriormente compartidos en un encuentro al que, bajo el título de “Repensar las Políticas Culturales Locales”, nos convocó la Fundación Municipal de Cultura de Valladolid.

A partir de estos intercambios se perfilan algunas líneas de análisis y aportes para una nueva fundamentación de las políticas culturales locales en clave de futuro. En este amplio y sugerente campo de estudio hemos seleccionado algunas consideraciones o propuestas que no agotan el tema, sino que suponen solamente un conjunto de sugerencias para seguir profundizando en esta labor de mejorar la situación actual y proponer acciones para la política, la gestión cultural o la investigación especializada.

1. Existe una cierta conformidad respecto a que las elecciones municipales de 1979 representaron un hito importante para la democracia española y un impulso al sector cultural, que encontró en los nuevos ayuntamientos un gran aliado para su adecuación al nuevo contexto político. En este

sentido, las acciones y los agentes culturales locales fueron grandes aliados de las nuevas corporaciones para recuperar el espacio público y contribuir a la representación social de la democracia local. A pesar del tiempo transcurrido, y en el centro de una verdadera revolución que afecta considerablemente al sector cultural en la era de la información e internet, lo local se mantiene como un espacio idóneo para la creatividad, la cultura en vivo y para la socialización a través de la práctica cultural. Apreciar estos valores y actualizarlos es imprescindible para consolidar los avances, generando un cambio de mentalidad para adaptarse a los desafíos de la contemporaneidad. Pero también para proceder a ejercicios de prospectiva e imaginar un futuro donde, estamos convencidos, la vida cultural local va a sufrir muchos cambios pero va a mantenerse como un espacio idóneo para la cultura. En este sentido, reclamamos la vigencia de las políticas culturales locales como instrumento para nuestras democracias en un mundo globalizado.

2. Las políticas culturales locales españolas se fueron construyendo de forma empírica a partir de procesos de acierto-error o de acción-reflexión para llegar a homologarse con otras políticas en el espacio europeo e internacional. En

la actualidad, después de cuarenta años, existe una realidad muy diferente a la del fin de la dictadura, que se caracteriza por la recuperación de las particularidades locales con resultados diferentes. En general, en este período se pueden identificar impactos importantes de la cultura en el desarrollo local de las ciudades españolas, muy influenciadas por las primeras orientaciones procedentes del Consejo de Europa y la Declaración de Bremen¹ que establecían

Estiman esencial que toda colectividad local tenga el derecho y los medios para formular y promover su propia política cultural conforme a sus tradiciones culturales particulares, la infraestructura ya existente, la importancia y la naturaleza de su radio de acción así como las características culturales de su población

Así fueron progresando, con un gran número de contribuciones en el espacio europeo fruto de la cooperación e interacción entre los territorios y las ciudades, como una particularidad de la nueva gobernabilidad cultural.²

3. A pesar de estos avances, el modelo se basaba en las políticas culturales clásicas del Estado-nación con poco reconocimiento de las políticas culturales locales, dejadas a la iniciativa de los ayuntamientos en base a lo que se denominaba en España como «competencias voluntarias» que decidían tanto en pro a su desarrollo local como por la voluntad de dar respuesta a las necesidades culturales de la ciudadanía. Un ejemplo de ello es que en este largo periodo de tiempo no hay legislaciones específicas sobre el papel de los entes locales en la cultura o una relación entre competencias de los gobiernos centrales y autonómicos con las ciudades para asumir su función de dinamización básica de la vida cultural.³ Se fue así abandonando a los entes locales sin instrumentos normativos consistentes para asegurar su función y con una dependencia económica de los niveles superiores de la administración.

4. En este contexto, los entes locales asumen, actualmente, el mayor porcentaje del gasto público en cultura en España, un 64,2% del total frente al 21,9 % que asumen las Comunidades Autónomas y un escaso 13,9 % proveniente de los presupuestos del Gobierno central. Esta realidad evidencia el desajuste entre competencias y esfuerzo presupuestario de los entes locales que, por voluntad o necesidad, se han convertido en la administración que más se persevera en contribuir a las políticas culturales. Un ejemplo de esta realidad se observa en la reacción ante los respectivos recortes

presupuestarios para el ajuste reclamado por la UE (2011). Observamos que mientras la administración local incrementaba el gasto en cultura de un 52% (año 2000) a un 64 % (año 2016), con los vaivenes de las crisis⁴ los otros niveles no han recuperado el del gasto anterior. Esta realidad demuestra la función de la administración local y su voluntad de coadyuvar para satisfacer las necesidades de la población local —y, por consiguiente, autonómica y nacional— pero sin el reconocimiento formal dentro de la distribución de las competencias y recursos entre niveles administrativos.

5. Una vieja aspiración del municipalismo y de la descentralización del Estado surgido de la Constitución Española de 1978 se manifestaba en un modelo de ecuación informal en el proceso de cambio de tendencia en el centralismo del Estado en la nueva democracia. Se consideraba que una distribución equilibrada de los recursos, en un nuevo contexto político, se podía definir en un reparto del gasto público: 50% para la administración central, 25% para la Autonómica/Regional y 25 % para la local. A pesar de las evidencias en estas décadas de importantes crecimientos económicos del país, no ha prosperado del aumento de recursos públicos para los entes locales en general y, más concretamente, destinados a la cultura como se ha citado anteriormente. Actualmente, la administración local regenta el 13-14 % de los recursos públicos, un porcentaje igual que a principios de los ochenta. Ello muestra sin duda el nulo cambio de tendencia y la necesidad de un nuevo rumbo en el futuro.

6. La falta de desarrollo legislativo de la Constitución Española en el campo de la cultura, más allá de leyes sectoriales⁵, es una evidencia de la poca atención que los legisladores de la democracia han prestado a este sector, pero también una cierta atomización de la cultura en compartimentos en las comunidades autónomas, entre ellas y con los ayuntamientos. Las posibilidades del art 149.2 de la CE sobre la cooperación cultural, que ha de fomentar el Estado de acuerdo con las Comunidades Autónomas, permitirían el diseño de un campo de relaciones, interacciones y de movilidad que reconocería la pluralidad y diversidad cultural necesarias en el sector que se encuentra tan fragmentado. Bajo este principio de comunicación cultural los entes locales tienen un papel muy importante por ser los generadores de la mayoría de iniciativas a considerar.⁶

7. El contexto municipal de España, con 8131 municipios y con unos seis mil menores de mil habitantes, es



el reflejo de una estructura territorial con fuertes arraigos históricos y culturales, pero con grandes dificultades de articulación con las formas de gestión modernas y eficientes que reclaman las necesidades actuales. Por esta razón, no solo en el campo de la cultura, una nueva estructuración legislativa de las competencias y formas de actuar municipales se presenta como un gran reto de futuro para dotarlas de unidades de gestión adecuadas. No podemos agrupar las realidades de las grandes y medianas ciudades con una gran mayoría de ayuntamientos pequeños en entornos rurales. Racionalizar la gestión y los servicios permitiría una base para las políticas culturales urbanas y definir el papel de las ciudades en el sector cultural, con formas de acción más compensatorias para las realidades más pequeñas. Para esto no se nos escapa que será necesario un consenso político que no abunda y que es muy caro de observar en estos momentos. Sin esta definición, y sin un marco de referencia viable, consideramos que será muy difícil avanzar hacia unas políticas culturales locales adaptadas al futuro.

8. En un entorno global y local incierto, donde están presentes posiciones políticas populistas que nos parecían superadas, pueden emerger situaciones que fomenten los localismos a partir de posiciones xenófobas y excluyentes que se van a reflejar en la vida local. En este sentido es importante avanzar en la fundamentación de las políticas culturales locales en base a derechos humanos y culturales, aplicando de forma más explícita acciones para asegurar y garantizar los derechos «a participar en la vida cultural» del PIDESC⁷ y las recomendaciones de la relatora especial en la esfera de los Derechos Culturales de Naciones Unidas⁸. Estas orientaciones permiten asumir situaciones y problemas de nuestras sociedades locales desde nuevos enfoques y pueden orientar respuestas en base a los derechos culturales. Todo ello plantea el reto de progresar hacia lo que se podría denominar un nuevo «contrato social para la cultura» que definiera la relación de las instituciones con la ciudadanía y una nueva forma de definir los ámbitos de «interés general» para la cultura; y el establecimiento de servicios mínimos de cultura que las ciudades pueden ayudar a garantizar. Un amplio campo de evolución de las políticas culturales locales clásicas de oferta cultural, democratización o acceso a posiciones centradas en las garantías, para dar respuesta a nuevas necesidades sociales.⁹

9. Las ciudades y los pueblos son espacios idóneos para dar respuestas locales a los retos de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la *Agenda 2030* de Nacio-

nes Unidas¹⁰, más allá de la emergente preocupación por el futuro del planeta que se ha expresado a nivel global en los últimos tiempos, y que va a ser un eje importante de las inquietudes de la población. En este sentido, las políticas culturales locales tendrán de adecuarse y dar respuesta a estas nuevas necesidades y preocupaciones de la ciudadanía.¹¹ Situar la acción cultural municipal en el desarrollo sostenible reclama el cambio de formas de actuar y actitudes en el funcionamiento interno de las instituciones culturales en base a los principios de sostenibilidad medioambiental, así como la forma de organización de eventos, festivales, fiestas, etc., en espacios públicos que tendrán que reconocer sus impactos y corregir sus hábitos para reducir los efectos negativos de su intervención. De la misma forma, la preocupación por la sostenibilidad necesita de una reflexión profunda en el sector cultural para adecuarla a su propia realidad, que puede diferir de las aportaciones de la ecología centradas en el mantenimiento del sistema. Para ello será necesario una propuesta a los agentes culturales para especificar y conceptualizar la sostenibilidad en los diferentes ámbitos de la cultura desde el patrimonio o la creación artística, o desde la participación cultural al valor del arte de las sociedades contemporáneas.

10. Si hace cuatro décadas el esfuerzo más importante consistió en incorporar la cultura en las políticas locales, más allá de las fiestas y festejos, en este momento de complejidad es necesario repensar los modelos de gestión que se han ido consolidando. La burocratización y nuevas normas administrativas están limitando las posibilidades de gestionar adecuadamente la acción cultural de los ayuntamientos limitando sus posibilidades de adecuarse a las necesidades actuales. En primer lugar, es preciso definir que la cultura, en la esfera pública, reclama un marco propio adecuado a su especificidad y misión. Una forma de administración «especial» que permita asumir las particularidades del sector que se mueve desde las instituciones tradicionales hasta formas tan dinámicas como el espectáculo en vivo o el fomento de la creatividad. Un nuevo modelo de gestión pública para la cultura para poner a disposición de los profesionales del ámbito local en pro de la calidad y la eficiencia de los recursos públicos. Un segundo menester, para una adecuación del sistema cultural local, requiere de formas de arquitectura institucional más flexibles que articulen la colaboración público-privado más allá de las legislaciones de contratos y prestación de servicios para asumir otras necesidades de formas de orga-

nización más complejas. En este sentido han de estructurarse sistemas de articulación de la cooperación entre los ayuntamientos y el tercer sector para delegar servicios y alianzas que gestionen la vida cultural local. Finalmente, se han de plantear sistemas de financiación de las políticas culturales locales a partir de adaptación de sistemas de patrocinio y mecenazgo adaptados a la realidad local. No se puede esperar que una legislación nacional resuelva la relación de proximidad en el patrocinio que va desde los aportes de la pequeña y mediana empresa a la contribución de la ciudadanía a nivel personal si se articula un sistema de reducción fiscal adecuado a las medidas.

Estas breves propuestas no agotan todas las reflexiones y contribuciones que esta celebración ha generado, pero evidencian la necesidad de reformular críticamente las políticas culturales locales a partir de la experiencia y proyectarlas a los escenarios de futuro.

Las políticas culturales reclaman consensos y acuerdos que a veces no pueden sobrevivir a los vaivenes temporales de las legislaturas de cuatro años. Por esto, más allá de los aportes de los electos es necesario disponer de planes a largo plazo asumidos por diferentes fuerzas políticas, con el horizonte de mantener los impactos conseguidos, que avancen a las necesidades venideras.

Aquí está el gran reto de futuro. La aportación a la democracia y el éxito de las políticas culturales locales en España en estos cuarenta años lo evidencian y acreditan.

Notas

(1) Organizado por la Conferencia Permanente de Poderes locales y Regionales de Europa y el Consejo de Europa en Bremen en 1983: “Ville et Culture. Nouvelles réponses aux problèmes culturels”

(2) Puede consultarse en: <http://interaccio.diba.cat/blogs/2015/ajuntaments-cultura-crisi-actual>

(3) Consejo de Europa (1999): *Sueños e Identidades, una aportación al debate sobre Cultura y Desarrollo en Europa*, Fundación Interarts, Península.

(4) Ministerio de Cultura y Deporte (2018): *Anuario de Estadísticas Culturales*, Madrid.

(5) Patrimonio, cine, edición, etcétera.

(6) MARTINELL, A. (2017): “La igualdad de acceso y la diversidad como objetivos centrales: nuevas políticas culturales” en Fundación Alternativas (ed.): *Informe sobre el estado de la cultura en España 2017*, Madrid.

(7) Pacto Internacional sobre los Derechos Sociales y Culturales de 1966 que España ratificó y en 2010 adoptó su Protocolo Facultativo.

(8) Puede consultarse en: <https://www.ohchr.org/SP/Issues/CulturalRights/Pages/SRCulturalRightsIndex.aspx>

(9) MARTINELL, A.; BARREIRO, B. (2018): “Potencialidades de los compromisos internacionales para unas políticas adecuadas: España y los derechos culturales” en Fundación Alternativas (ed.): *Informe sobre el estado de la cultura en España 2018, España y el espacio cultural iberoamericano*, Madrid.

(10) NNUU, (2015): *Resolución Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*, Asamblea General, Nueva York.

(11) Puede consultarse en: http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/culturaods_web_es.pdf

AUTOR

Jordi Font i Cardona

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Secretario del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Catalunya (CoNCA).

TÍTULO

Políticas culturales locales: con la mirada puesta en el futuro.

CORREO-E

jordifontc@hotmail.com

RESUMEN

A partir de nueve parámetros que establecen los cambios habidos en la política cultural local y el espacio de lo cultural en los grandes cambios estructurales resultantes de la transición digital y de los grandes flujos de la economía global, este artículo examina trece factores que conllevan claves para la progresión de la cultura local. Entre ellos señala el discernimiento selectivo, la ruptura del techo de públicos, la importancia de la educación, los nuevos circuitos creativos, el mejor uso de capital cultural personal, la cultura colaborativa, el reconocimiento de la otredad o la importancia de la interculturalidad y de la deontología profesional de la intermediación cultural.

PALABRAS CLAVE

Acceso universal, empoderamiento ciudadano, democracia cultural, revolución cultural, educación-cultura, interculturalidad, derechos culturales, Agenda 21, fábricas de creación, redes culturales, marcos competenciales.

AUTHOR

Jordi Font i Cardona

PROFESSIONAL AFFILIATION

Secretary of the National Council of Culture and Arts of Catalonia (CoNCA).

TITLE

Local cultural policies: with an eye on the future.

E-MAIL

jordifontc@hotmail.com

ABSTRACT

Based on nine parameters that establish the changes in the local cultural policy and the cultural space in the great structural changes resulting from the digital transition and the large flows of the global economy, the author examines thirteen factors that entail keys to the progression of local culture. Among them he points out the selective discernment, the breaking of the limitations of public attendance and participation, the importance of education, the new creative circuits, the best use of personal cultural capital, the collaborative culture, the recognition of otherness or the importance of interculturality and professional ethics of cultural intermediation.

KEYWORDS

Universal Access, citizen empowerment, cultural democracy, cultural revolution, education-culture, interculturality, cultural rights, Agenda 21, creation factories, cultural networks, competence frameworks.

Políticas culturales locales: con la mirada puesta en el futuro

Jordi Font i Cardona

177

Las políticas culturales no escapan a la transición ciega en la que el mundo se halla inmerso. No sabemos aún con precisión cuáles van a ser los nuevos paisajes que la mutación tecnológica en curso nos va a deparar y ello nos impide una anticipación lo bastante fundamentada, así como el diseño de proyectos transformadores y solventes que restablezcan el horizonte, levanten el ánimo y pongan fin a los miedos que dan falsas seguridades populistas.

Una cosa sabemos con certeza: que no solo se trata de una gran mutación estructural, sino también de una mutación cultural sin precedentes, de dimensiones colosales. Cosa que aumenta nuestra desazón al hacernos conscientes del diferencial enorme que existe entre el reto que se nos viene encima y el estado aún precario en que se hallan las políticas culturales. Una desazón saludable, porque nos empuja a superar limitaciones y a crear las condiciones para un estadio de mayor rigor y reconocimiento para las políticas culturales y de mayor centralidad para la cultura en las políticas de gobierno.

A falta de mayores luces, a continuación, ensayo dos aproximaciones:

A. Mediante nueve parámetros que tratan de caracterizar la dimensión cultural de los grandes cambios estructurales en curso.

B. Mediante trece acentos referidos a algunos aspectos de las políticas culturales locales que, a mi modo de ver, encierran claves importantes para la progresión de estas.

A. Nueve parámetros:

I. La red, el fundamento básico de la mutación en curso, tuvo un primer efecto extraordinario: el acceso universal e inmediato a casi todo, a la información, al conocimiento acumulado, a buena parte de los bienes culturales y artísticos. Ello constituye una herramienta de un potencial infinito para la realización de uno de los móviles fundacionales de las políticas culturales, eso que vinimos en llamar «democratización de la cultura».

II. Pero la red ha tenido también un segundo efecto de mayores consecuencias: el fin de la hegemonía unidireccional arriba-abajo, para dar lugar a la interacción abajo-arriba y a la interacción horizontal, con el consiguiente potencial

de empoderamiento ciudadano —o, más técnicamente, de subsidiariedad social o, en lenguaje de hace algunos años, de autogestión— y, pues, con nuevas e ilimitadas posibilidades para el segundo móvil fundacional de las políticas culturales, lo que llevamos tiempo propugnando como «democracia cultural». Ha sido este, en principio, un golpe certero al *Big Brother*, a la distopía de un mundo determinado por un poder en la cima, con los medios unidireccionales a su servicio, capaz de controlar toda la información y, por consiguiente, de manejarnos a su antojo. Lo ha subvertido de lleno la capacidad de cuestionamiento y de información alternativa que supone la red, el *feed-back* multidireccional. Esto comporta también un hecho nuevo para la cultura local: la fácil irrupción global de realidades culturales locales hasta ahora invisibles, al punto de ganarse, en algunos casos —y particularmente en el campo de la música—, una demanda global insospechada, un segmento de público sin fronteras que, por pequeño que sea, resulta multitudinario.

III. También hay nuevos poderes nacidos a partir de la red que parecen querer recuperar el terreno desde arriba mediante los algoritmos que escrutan nuestros movimientos, nos diagnostican y se disponen a poseernos tirando de nuestras emociones, de nuestros reflejos básicos y de nuestro cerebro reptil. Frente a ello, es necesaria una ciudadanía en guardia, menos crédula, capaz de proteger lo que nos hace humanos: nuestra corteza frontal, nuestra capacidad de calcular y discriminar, de tomar decisiones ajenas a nuestras propias inercias, de plantearnos criterios morales y de ejercer la libertad. Es decir, nos hace falta más capacidad crítica, más cultura.

IV. La educación, en buena parte, resulta hoy impotente ante los innumerables y caóticos influjos «educadores» que reciben los alumnos desde todos los ángulos. Se echa en falta una acción educadora de mayor envergadura, que no descansa solo en las espaldas de la escuela y el instituto, sino en una acción mancomunada de todos los agentes públicos y sociales en juego. La expresión «ciudad educadora», en boca del mundo educativo, sintetiza la reivindicación de esa corresponsabilidad y cooperación para una ciudadanía crítica, responsable, creativa y con capacidad de iniciativa. Ello viene a coincidir con la impotencia de las políticas culturales para romper sus techos endémicos y llegar al conjunto de la ciudadanía, para lo cual el sistema educativo, con su implantación e incidencia universales, puede constituir una vía valiosísima de proyección social. Hace falta, sin duda, el im-

pulso público de un programa de actuación que integre políticas educativas, culturales, sociales y mediáticas, así como las familias y los agentes sociales dispuestos a cooperar en ello.

V. La robotización, junto a un incremento geométrico de la productividad y de las rentas, nos augura la disminución del trabajo humano y la necesidad de avanzar hacia una nueva organización de este y hacia a nuevos modelos de redistribución de la riqueza. En cualquier caso, se avecina una nueva relación de los humanos con el trabajo, con un gran incremento del tiempo libre y, pues, con unas posibilidades inéditas para el trabajo desinteresado, solidario y vocacional, así como para la cultura y las artes. Un salto cultural sin precedentes desde que fuimos expulsados del Edén y condenados a ganarnos el pan con el sudor de nuestra frente, pasando por el largo trecho en que, haciendo de la necesidad virtud, hemos disfrazado esa condena, para la mayoría tan alienante como nos la pintó Charles Chaplin —*Tiempos modernos*— como fuente de dignidad y realización personal. Tal es el síndrome de Estocolmo que algunos agoreros, ante la anunciada caída del trabajo asalariado, temen por una deriva errante de los humanos desocupados. Va a ser la más grande y emancipadora revolución cultural.

VI. Las grandes migraciones van a ser una constante en el mundo globalizado, por lo menos mientras subsistan los desequilibrios económicos, sociales y políticos. Hay que asumir, pues, un incremento del grado de diversidad cultural en nuestras sociedades y prepararlas para asumirlo en términos de enriquecimiento cultural y el reconocimiento. Pero no solo esto, sino que debe de ir acompañado de un designio irrenunciable de integración, de fusión en una identidad compartida de futuro, todavía en construcción. Un grado suficiente de cohesión social y cultural es condición de la vida en común y del consenso que fundamenta la democracia. De ahí el creciente rechazo tanto del asimilacionismo, que menosprecia la diferencia y puede generar dinámicas de contra-sociedad, como de la multiculturalidad, que, en nombre de «la igualdad en la diferencia», precipita la cristalización de comunidades estancas y potencialmente en conflicto. Frente a ambos, hay un acuerdo creciente en torno a lo que denominamos interculturalidad, es decir, a la secuencia reconocimiento-interacción-fusión. Un reto social y cultural de primerísima magnitud.

VII. Los Estados-nación son un instrumento cada vez más disfuncional. Nos hacen falta, con urgencia, gobiernos

continentales con capacidad de incidencia global. Y adquieren una creciente vigencia los gobiernos de proximidad, especialmente los gobiernos locales, capaces de interactuar con la gente concreta, con sus necesidades y sus deseos, diseñando soluciones a medida capaces también de sumar energías públicas y sociales. El acceso a la intemperie global ha actualizado como nunca la necesidad de lo local y de las referencias distintivas, identitarias. Se pone en valor el roce, la vivencia compartida, la vida cultural comunitaria, que es el lugar fundamental de la ciudadanía y el terreno donde cultivar los derechos culturales. Incluso lo global anda a la caza de contenidos arraigados al pálpito de las gentes, que sean «auténticos». Dice Manolo Castells

cuanto más abstracto se hace el poder de los flujos globales de capital, tecnología e información, más concretamente se afirma la experiencia compartida en el territorio, en la historia, en la lengua, en la religión, en la etnia. El poder de la identidad no desaparece sino que se refuerza. El mito universalista de los racionalismos liberal y marxista ha sido desmentido por la experiencia histórica. La cuestión que se plantea entonces en el mundo de las identidades, es el de las condiciones de su comunicación y de su proyección en un futuro compartido. Pero ello exige un reconocimiento previo.

De ahí la importancia creciente del marco local y, en él, de la cultura.

VIII. Por otro lado, el Estado del Bienestar, que es una cota política y moral irrenunciable, viene tocando techo y es preciso sumar fuerzas y generar sinergias en respuesta a las necesidades crecientes que plantea por cuenta de las diversas administraciones y con el concurso de la iniciativa privada y de la iniciativa social. Es lo que llamamos Estado Relacional, que es el Estado del Bienestar reforzado con la concertación público/privado y con la concertación público/social, siempre bajo criterio y dirección públicos, haciendo falta profundizar en la transparencia de esta concertación. Un aspecto fundamental de la concertación público/privado es la competitividad global de las industrias culturales, de manera que sean capaces de ganar un lugar para las culturas nacionales y locales.

IX. La política cultural ha avanzado mucho, aunque choca con una pared invisible: la resistencia, a veces incons-

ciente, del poder político y económico para darle el lugar autónomo que le corresponde. Ello solo va a ser posible cuando las políticas culturales alcancen un grado suficiente de sistematización del conocimiento acumulado, de asentamiento de criterios básicos, de establecimiento de estándares, de instauración de formas de medición y evaluación homologadas. Solo así las políticas culturales van a ganarse una legitimidad suficiente. A falta de ello, subyacen las inercias de la relación «señorial» del poder para con la cultura, reducida a arca de los hechizos y a saco de los oropeles. Son los ancestrales reflejos condicionados del guerrero para con el brujo. Otra batalla fundamental al respecto es la del reconocimiento de los derechos culturales de la ciudadanía, ganando un lugar preciso para la cultura dentro del contrato social. Es el camino que está tratando de impulsar la *Agenda 21* de la Cultura.

B. Trece acentos

(Señalados a partir del trabajo sobre el “Espacio Cultural Metropolitano”, que elaboré en 2017-2018, por encargo del Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), en el marco de los encuentros metropolitanos de concejales de cultura)

1. El libre acceso a casi todo y la consiguiente sobrea-bundancia de información, cierta o falsa, da lugar al síndrome de «la aguja en el pajar». Es decir, precisa de una capacidad de discernimiento cualitativo de la que la ciudadanía no siempre dispone. Umberto Eco contaba, en un artículo, que, un día, alojado ya en la ciudad escandinava donde tenía que dar una conferencia al día siguiente, advirtió, para su espanto, que su texto había quedado olvidado en casa. A continuación, cantaba las maravillas de internet que, en un par de horas, le había permitido rehacer por completo su texto, citas incluidas. Sin embargo, en un lacónico punto y aparte, advertía: «Pero ojo: yo soy Umberto Eco». Es decir, que no todo el mundo estaba en condiciones de realizar semejante hazaña. Hacía falta gozar de un alto grado de capacidad crítica y discriminadora. De ahí, la importancia anticipadora de lo que un día vinimos a llamar «bibliotecas de nueva generación», en las que no se trataba tan solo de poner a mano de la comunidad local los diversos soportes de la información, el conocimiento y las artes, sino también de introducir una nueva función: lo que denominábamos «guardia urbana de la red» o guía calificada y orientadora, en conexión con expertos contrastados para cada materia, con la misión de facilitar al ciudadano/a el hallazgo de su aguja en el pajar.

Un servicio a demanda sobre todo de sujetos colectivos de la comunidad —escuelas e institutos, profesionales, empresas, entidades sociales, grupos de interés...— y permanentemente reciclado a partir de estos. Desarrollar al máximo esta función es la misión de futuro de ese equipamiento que denominamos biblioteca y que está llamado a ser, para la ciudadanía, un centro de acceso calificado a la información, proveedor de planos y brújulas para una navegación certera, sin derivas, en el océano proceloso de la red.

2. En el terreno de la difusión de las artes es donde arrastramos más frustraciones. No hay forma de romper los techos de público. Para ello, es imprescindible superar las inercias que tienden a relegar la difusión a los públicos ilustrados clásicos, con un sesgo social y generacional clamoroso, para aprestarse a sintonizar con todos los segmentos sociales, a encarar la diversidad de públicos existentes, asumiendo que el cultivo de la sensibilidad estética no pasa solo por el saber y las artes más homologados, sino que abarca los más vastos territorios de la experiencia humana, cada vez más diversa. Hay que ampliar la mirada cultural de las políticas culturales, para poder ampliar, así, la mirada cultural de cada segmento ciudadano, sus intereses y sus potencialidades. No público, sino públicos, en plural. Son especialmente interesantes, en este sentido, algunos ensayos de segmentación de los auditores/as y de la oferta realizados en algunos municipios, ampliando el abanico y las modalidades de lo programable y, sobre todo, con un tratamiento sistemático y acumulativo de cada segmento —el «carnet cultural» es un instrumento importante al respecto—, propiciando la ampliación progresiva de sus intereses. El municipio de Viladecans es un caso paradigmático al respecto.

3. El eje cultura-educación aparece como algo fundamental para la ampliación de los públicos. En primer lugar, porque la educación estética de la población escolar es la formación de los públicos del mañana. Y, en segundo lugar, porque la implantación universal del sistema educativo resulta un canal óptimo para relacionar las políticas culturales con la inmensa mayoría de la población. La puesta en común y la cooperación estratégica de los departamentos de cultura y educación, siendo una necesidad sentida desde ambos sectores, entraña sin embargo importantes dificultades, derivadas de las pesadas inercias de la estructura educativa y del sesgo elitista que pesa aún sobre muchas políticas culturales.

Una vieja asignatura pendiente, en este eje, es la alfabetización artística dentro de la educación obligatoria, tanto

primaria como secundaria, de la cual se desprende la persistencia inaceptable de un nivel inadmisiblemente de analfabetismo artístico, con el hándicap que ello supone para la capacidad expresiva y creativa de la ciudadanía y para su capacidad de disfrute de los bienes artísticos. Esta es una de las causas fundamentales del techo con el que chocan tantas buenas intenciones de difusión artística. Se impone reformular los currículos docentes, acabar con el tira y afloja gremial desde las diversas materias y avanzar hacia una definición de contenidos más seria, al servicio de la formación integral de la persona. La educación de la sensibilidad y, pues, la alfabetización artística, es clave en este sentido. Una experiencia interesante al respecto es la del ayuntamiento de El Prat, que consiguió, del gobierno catalán, la implantación de escuelas piloto con proyectos pedagógicos innovadores y equipos docentes a la medida que incorporan a su currículo, en horario escolar, la música o el teatro o la danza, no solo como materia sino como opción pedagógica básica del centro, con una función transversal que se revela catalizadora de capacidades inteligentes no siempre movilizadas. Todo ello viene enmarcado en un programa conjunto de las áreas municipales de Cultura y Educación, con la implicación de familias y de entidades comunitarias diversas.

4. En relación con el tratamiento de los públicos jóvenes, además de la acción sobre la educación secundaria, tienen especial interés los incipientes circuitos de las artes emergentes, con frecuencia inter-fronterizas o de fusión. A medio camino de la profesionalización, se trata de creaciones que concitan una clara identificación generacional y que suelen ofrecerse en régimen de Circuito B a precios especialmente asequibles y en espacios no habituales —universidades, centros culturales, espacios informales, hasta viviendas particulares en el más pequeño formato, etcétera—. El apoyo al arte emergente, a la sensibilidad joven, se concreta en las casas de cultura o centros cívicos y, particularmente, en las llamadas «fábricas de creación», cuyas intenciones primeras, no siempre conseguidas, contemplaban la interacción comunitaria, generadora de beneficios sociales y fuente también de inspiración artística. Al respecto, son importantes, aunque poco desarrolladas, las políticas de promoción, mediante el entronque con los circuitos intermunicipales de difusión y los promotores privados. *Espai Brossa* de Barcelona, de la mano de Ferran Mádico, a partir de las experiencias parciales existentes, se viene planteado poner en pie un circuito emergente metropolitano, en conexión con los ayuntamientos de la conurbación barcelonesa. Un yacimiento importante de nue-



vos valores, programables en condiciones muy asequibles y todavía muy poco explotado por las políticas locales, es la educación artística superior, con sus posgrados especializados y sus actuales o potenciales «jóvenes compañías» y «jóvenes orquestas».

5. Hay un sujeto artístico que tiende a hacerse presente de manera creciente en algunos campos de actividad no artísticos, entre los cuales la vida comunitaria. Se trata de la proliferación de graduados de las escuelas artísticas superiores que la demanda no puede absorber con continuidad, de modo que dan lugar a un considerable excedente de artistas muy bien preparados que, como mucho, van a obtener una profesionalización artística intermitente y van a estar disponibles, pues, para ensayar la aplicación de sus conocimientos y habilidades a otros campos donde pueden ser útiles: particularmente, a los campos de la educación, la vida comunitaria, la salud, la dinámica de grupos, etcétera. No son pocos los casos que confirman el gran valor social que adquieren las artes aplicadas a las dinámicas comunitarias (tratamiento

de toda clase de disfunciones sociales, reconocimiento de la diferencia, dinámicas integradoras...). Hay que señalar dos plataformas de referencia obligada al respecto: las “Jornadas de Inclusión Social y Artes Escénicas” del Ministerio Cultura (INAEM) y el Observatorio de Artes Escénicas Aplicadas del Institut del Teatre (Barcelona).

6. Un modelo prometedor y poco explotado es la implantación local de algún grupo artístico, encargado de desarrollar funciones docentes en escuelas e institutos y, a la vez, funciones de animación cultural comunitaria y hasta de programación de la difusión. Es lo que, frente a los habituales círculos viciosos de la difusión poco lograda, vinimos en llamar «triángulo virtuoso». Tres vértices lo componen: creación arraigada, educación, difusión. Son especialmente interesantes al respecto el conocido caso del TPK (Taller de Artes Plásticas de Pubilla Casas en l’Hospitalet), la Factoria SI (Cornellà). Y, particularmente, ese caso pionero de los ochenta: el municipio de Vila-seca, con su Cor Sant Esteve. Tratándose de un municipio pequeño, la dinámica musical

emprendida registró unos efectos espectaculares tanto en la educación como sobre las dinámicas familiares y comunitarias. De tener solo un coro y ser un municipio desestructurado, con una inmigración que había cuadruplicado su población en tres años, pasó, con el tiempo, a disponer de un conservatorio, un gran auditorio, cuatro orquestas, siete coros, dos conjuntos de guitarras, dos conjuntos de viento, un cuarteto de cuerda...; mientras muchos de sus músicos están tocando hoy en orquestas de todas partes o dando clases en conservatorios y escuelas de música. Un caso realmente impresionante.

7. Las asociaciones de usuarios de algunos servicios —público de un teatro, madres y padres de centro educativo implicados en la programación cultural, asiduos del taller de fotografía de la casa de cultura, etc.— son embriones importantes a partir de los cuales generar subsidiariedad social, cogestión, autogestión, empoderamiento... Delegando en ellos determinadas funciones gestoras, capacidad de reformulación del servicio a la medida de las necesidades y expectativas por ellos vividas. Esto, manteniendo siempre desde la administración una tensión saludable entre la parte y el todo, entre la ciudadanía organizada y el conjunto de la ciudadanía que ha de ser siempre el destinatario.

8. Los Centros de Interpretación del Patrimonio (CIP) son un invento especialmente interesante en el campo de la difusión del patrimonio, con resultados sobradamente contrastados. Un espacio, con una exposición permanente, que ofrece una visión integral del tema (sea del patrimonio cultural del municipio sea de una rama de actividad humana característica de la zona...) y que da pie a uno o a más circuitos patrimoniales en el municipio y su entorno. Comporta utilidades fundamentales para la educación y para la identificación local, y constituye un destino habitual para públicos organizados y para el turismo cultural con la generación, muchas veces, de importantes sinergias de carácter económico.

9. La obtención de alguna centralidad general es un objetivo importante para todo municipio. Es aquello que lo sitúa en el mapa y lo pone en valor hacia afuera. Y que, por el efecto espejo, lo pone también en valor hacia adentro, generando autorreconocimiento entre la ciudadanía. Se trata de ser «la meca» de algo, la capital de alguna actividad, el centro de alguna especialización, con la consiguiente atracción sobre los seguidores de la misma, más allá del municipi-

pio, cosa que erige a este en una referencia regional o internacional. Con mucha frecuencia la cultura o la naturaleza son motivo de centralidades que mueven a mucha gente. Es el caso de tantos festivales de referencia sectorial: Festival Internacional de Payasos (Cornellà); Festival Altaveu de Canción (Sant Boi); Festival de Magia “Li Chang” (Badalona), etc., o de los fondos especializados dentro de las bibliotecas de lectura pública: fondo Mendiluce (Poble Nou), fondos de escritores diversos (Gràcia, Sant Martí de Provençals...), fondo de Novela Negra Internacional (L’Hospitalet), etcétera. Destacan, además, algunas singularidades en patrimonio cultural o natural (minas de sal de Cardona, minas prehistóricas de Gavà...).

10. Es importante influir, desde parámetros culturales, en las políticas municipales que inciden en el tratamiento de la inmigración, de manera que redunden en la deseable cohesión social y cultural.

-Garantizar un asentamiento adecuado, sin concentraciones que conduzcan al gueto urbanístico y cultural.

-Impulsar políticas educativas que eviten la concentración en determinados centros y que, para ello, impliquen a todo el sistema educativo, escuela concertada incluida.

-Desarrollar una ingeniería social a nivel de vecindario, de la mano de los diversos agentes sociales, para que la diferencia de hábitos no genere conflicto, para que los derechos humanos, especialmente los de la mujer y la infancia sean garantizados, etcétera.

En términos de modelo general, como ya hemos comentado, está cada día más claro el rechazo tanto el asimilacionismo —que conlleva graves hándicaps personales y que puede generar dinámicas de contra-sociedad y hasta de respuesta violenta— como el rechazo a la multiculturalidad estanca —que trae segregación y fractura social—, para propiciar, en su lugar, políticas de interculturalidad, es decir, de reconocimiento cultural y, a la vez, de interacción y fusión, de identidad compartida de futuro. Ello tiene mucho que ver con la cultura política como generadora de proyecto colectivo y, con él, de identidad de futuro.

Hay multitud de buenas prácticas referidas a la inmigración, a veces en los lugares más críticos. Es el caso de Santa Coloma de Gramenet: 110 nacionalidades, con una densidad semejante a la de Calcuta. En ese Babel, ha tomado cuerpo, de la mano de la Biblioteca del barrio del Fondo y del Restaurante Llerona (la estrella Michelin más barata de España), el Programa “Cuines del món” (Cocinas del mundo), mediante el cual las diversas cocinas familiares se erigen

en vía de contacto, de mutuo reconocimiento, de intercomunicación gratificante y hasta de experimentación y fusión culinaria. Reconocerse e interactuar es la clave. En el fondo, más allá de demagogias populistas, late, en la gente, un deseo general de encuentro, que prende en cuanto se le da ocasión.

11. Deontología. La relación de los servicios públicos con la iniciativa ciudadana requiere hilar fino. Demanda una distinción nítida entre administración, ciudadanía y organizaciones sociales, frente a instrumentalizaciones y suplantaciones:

-La administración debe evitar cualquier deriva hacia la «correa de transmisión» partidista o de cualquier interés particular, limitándose a garantizar las condiciones públicas necesarias para la democratización cultural y para la democracia cultural. Y, particularmente, debe ser garantía contra dos suplantaciones clásicas:

-La suplantación del servicio público por el gestor cultural que se arroga el estatus del artista (subjetivo, arbitrario) y convierte el centro cultural en su lienzo. El gestor ha de ser riguroso consigo mismo y ser garante del servicio público universal. Su función principal es la de comadrona comunitaria, atando cabos, generando interacciones, ayudando a nacer proyectos.

-La suplantación de la ciudadanía por las organizaciones sociales. Sin perjuicio de avanzar hacia todas las formas de subsidiariedad social posibles, nunca debe tomarse la parte por el todo. Hay que impulsar y orientar la iniciativa social al servicio del conjunto de la ciudadanía, evitando «el síndrome del candado» (en referencia a las entidades que, a veces inconscientemente, se apropian del equipamiento público en lugar de fecundarlo y acercarlo a la ciudadanía).

12. En el ámbito local, el nivel supramunicipal es clave para las políticas culturales municipales. En particular, las diputaciones. Su competencia es el apoyo a los ayuntamientos, un apoyo que puede quedar en la clásica repartidora de subvenciones o que puede ir mucho más allá: la gestión en red de los servicios culturales municipales (o de sistemas, si incluyen planes e inversión para los correspondientes equipamientos). Ello no sólo suma capacidades sino que las multiplica, mediante:

-el establecimiento de economías de escala, como es el caso de las compras y contrataciones conjuntas que disminuyen costes.

-la generación de sinergias, que permiten un salto cualitativo, como es el caso, por ejemplo, del préstamo inter-

bibliotecario o de la puesta en valor de la cuota de mercado conjunta para incidir en la producción de espectáculos.

En el caso de la Diputación de Barcelona, pionera de este modelo desde 1983, dio lugar, a diversas redes y circuitos más o menos formalizados:

-La red de lectura pública, con las bibliotecas de nueva generación y sus estrategias y logísticas compartidas como «centros locales de acceso cualitativo a la información y al conocimiento».

-Las programaciones municipales de música, teatro y danza, con la organización de circuitos conjuntos, con sus giras y estrategias compartidas (políticas de comunicación, promoción de artistas emergentes...).

-La red de museos y de CIPs (Centros de Interpretación del Patrimonio) y su concertación con las agencias de públicos organizados (escuelas, tercera edad, turismo cultural...).

-La red de archivos municipales y su relación con el memorialismo local (revista “Plecs d’història local”).

-La producción y circulación de exposiciones itinerantes, de artes visuales o temáticas.

-Etcétera.

13. Respecto a la sistematización y legitimación de las políticas culturales y a la defensa de su autonomía, urge avanzar hacia:

-La puesta en común de los másteres existentes y el compromiso de la universidad en la fijación y el desarrollo del conocimiento acumulado, particularmente en el campo de la economía de la cultura y de la evaluación de programas y rentabilidades sociales.

-El establecimiento de instancias prescriptoras (observatorios, consejos de las artes...), que fijen criterios básicos y estándares de servicios, que demanden planes de equipamientos en el territorio y elaboren sistemas de evaluación, que hagan inexcusable la coordinación entre las administraciones, etcétera.

-La fijación de marcos competenciales que establezcan las responsabilidades precisas de cada administración, dotándolas de los consiguientes recursos económicos y acabando, de una vez, con el escándalo de una administración local que presta todos los servicios culturales de proximidad sin que estos figuren entre sus competencias —con la única excepción del sistema de lectura pública— y, pues, sin que los correspondientes recursos figuren entre las dotaciones económicas que se le asignan.

AUTORA

Estefanía Rodero Sanz

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Socióloga de cultura, especialista en relaciones culturales internacionales.

TÍTULO

Construir el horizonte: derechos culturales, acción global y democracia.

CORREO-E

estefaniaroderosanz@gmail.com

RESUMEN

Los derechos culturales son la clave para la necesaria transformación de las políticas culturales locales en España. El enfoque basado en derechos humanos, así como el marco legal internacional de Naciones Unidas y del Espacio Cultural Iberoamericano, especialmente los informes de las relatoras independientes de derechos culturales de la ONU, pueden inspirar estrategias de futuro para el avance de los derechos culturales a nivel local.

PALABRAS CLAVE

Derechos culturales, enfoque basado en derechos humanos, políticas culturales locales.

AUTHOR

Estefanía Rodero Sanz

PROFESSIONAL AFFILIATION

Culture sociologist, specialist in international cultural relations.

TITLE

Building a new horizon: cultural rights, global action and democracy.

E-MAIL

estefaniaroderosanz@gmail.com

ABSTRACT

Cultural rights are the key of a necessary transformation of local cultural policies in Spain. The human rights approach and the international framework of the UN human rights system and the Ibero-American Cultural Space, especially the reports of the Special Rapporteurs in the field of cultural rights, can suggest future strategies for advancing cultural rights in the local level.

KEYWORDS

Cultural rights, human rights-based approach, local cultural policies.

Construir el horizonte: Derechos culturales, acción global y democracia

Estefanía Rodero Sanz

185

Más allá de las identidades: articulación local-global del sector cultural para la profundización democrática

La política cultural local está viviendo un momento clave. Estamos asistiendo a un cambio de paradigma, que tiene su reflejo en una nueva narrativa que entiende la política cultural desde un enfoque de derechos humanos.

La política cultural local está reivindicando para sí misma el protagonismo que tiene como constructora de democracia de proximidad y como promotora de una de las facetas indivisibles de los derechos humanos como son los derechos culturales.

Desde lo local, en los últimos años nos estamos dando cuenta de lo estratégico que resulta para la profundización democrática sintonizarnos con los debates y el marco normativo cultural internacional, que ha recogido de un modo más rápido y sensible las aportaciones recientes de las ciencias sociales. Por ejemplo, la libre elección de la identidad cultural, la importancia de la protección de la disidencia cultural y su impacto sobre la innovación social, la noción de diáspora y los criterios culturales de descendencia o la dimensión cultural de los espacios naturales y los territorios nos ayudan también a resituar la importancia de los derechos culturales para la salud democrática de un país, obligándo-

nos a llevar el foco a la vinculación de los derechos culturales con la economía de la credibilidad, es decir, con el modo en que una sociedad configura la palabra que cuenta lo visible, lo audible, el relato legítimo y que puede, por tanto, reforzar procesos más amplios de desigualdad.

Esta armonización local-global en España se traduce en una ampliación de los campos de intervención de la política cultural local y en una actualización del debate sobre qué entendemos por democracia cultural.

Así, en un repaso muy rápido, hemos encontrado inspiración desde lo local en el nuevo constitucionalismo iberoamericano que hizo de los derechos culturales un eje central de transformación social, en el impulso que ha supuesto la *Agenda 21* de la cultura y la red global que demanda un mayor protagonismo de las ciudades como interlocutoras internacionales. En la actualidad, en las propuestas de la *Agenda 2030* y los Objetivos de Desarrollo Sostenible y el papel que ha de jugar la cultura para su cumplimiento, sin olvidar tanto las Declaraciones sobre Diversidad de la UNESCO como el trabajo de los diez últimos años de las relatoras de derechos culturales de la ONU, especialmente para la protección de los derechos culturales de las mujeres y la protección del derecho a la disidencia. Menciono aparte, por lo difícil que me

resulta entender lo mucho que desaprovechamos la mención explícita a la economía social de la cultura, la carta cultural iberoamericana, que nos da un paraguas de actuación para la política cultural local más abierto aún a procesos comunitarios. Bajo este marco, la política cultural local se redimensiona, sabiendo que es en el nivel local donde estas propuestas se hacen reales, medibles, tangibles.

Políticas culturales locales y nueva agenda de derechos

Se entiende, por tanto, que desde este reconocimiento de la política cultural local desde un enfoque de derechos humanos podemos política y sectorialmente ser punta de lanza para la apertura de una nueva agenda de derechos, saliendo del riesgo de posiciones defensivas o reactivas, generando desde lo local contrapesos a la ola regresiva mundial en materia de derechos humanos que estamos viviendo.

Tendremos que hacer un nuevo énfasis sobre el acceso igualitario a la producción artística, pero haciendo mucho más hincapié en el acceso a los canales de distribución y exhibición desde criterios más democráticos y plurales, así como tomarnos más en serio la articulación de políticas de comunicación locales y nuestro modo de plasmar en lo local el derecho a la información.

Sabiendo que avanzamos hacia el reconocimiento de los derechos colectivos en el seno de los derechos humanos, desde lo local tendremos que preguntarnos cómo vamos a proteger los derechos culturales colectivos, los de la naturaleza o los de las generaciones futuras. Cómo impacta sobre nuestro patrimonio inmaterial local (gastroonomía, artesanía) la generalización de los tratados de libre comercio, cómo vamos a prepararnos para la protección de la creación colectiva, la autoría colectiva (mucho más trabajada en los contextos relacionados con los pueblos indígenas) ante procesos de extractivismo multinacional en el sector cultural ante los que el mundo rural español está especialmente desprotegido, como nos muestran los casos tanto del pleito de los municipios de Vilariño de Conso y Viana do Bolo contra Dolce & Gabanna por plagio o el reto que supone el reconocimiento de la dehesa castellana y extremeña como paisaje cultural de la UNESCO frente al extractivismo minero que amenaza, por ejemplo, el campo Charro.

También tendremos que concretar mucho más la protección de los derechos lingüísticos y el reflejo de su diversidad, no solo de las lenguas oficiales, sino de las que están

en riesgo de extinción, como el astur-leonés o los derechos lingüísticos de la ciudadanía migrante, especialmente en las segundas y terceras generaciones ante el riesgo de perder en muchos casos las lenguas maternas de sus ancestros.

Ministerio de las Culturas, Ley de Derechos Culturales, 1% presupuestario: la democracia cultural en la conversación internacional como inspiración para lo local

Por eso, en esta armonización local-global que estamos desgranando, más allá del reparto competencial, podemos encontrar horizontes de resonancia e ir condensando otras propuestas de política pública, por ejemplo:

1.- Desde la innovación institucional pública en el ámbito cultural:

¿Cómo podríamos reflejar en lo local el espíritu, por ejemplo, de la creación del Ministerio de las Culturas chileno? ¿Podría ser una apuesta para agrietar la herencia centralista de las políticas culturales españolas? ¿Qué juego podríamos darnos este tipo de innovación en la institucionalidad cultural para hacer emerger y socializar nuestra propia historia de

Sabiendo que avanzamos hacia el reconocimiento de los derechos colectivos en el seno de los derechos humanos, desde lo local tendremos que preguntarnos cómo vamos a proteger los derechos culturales colectivos, los de la naturaleza o los de las generaciones futuras.

diversidad cultural, cuestionando relatos mayores en los que se inserta? (El peso en Castilla y León, por ejemplo, del relato cultural imperial)

2.- Desde la vertiente económica y la dotación presupuestaria:

Qué correlato podría tener en lo local, por ejemplo, las movilizaciones internacionales del sector cultural alrededor de la reivindicación del 1% del PIB para la cultura recomendado por la UNESCO, que ha sido una propuesta que ha hecho suya el activismo cultural de base (por ejemplo en Bolivia a través del Colectivo Telartes o en la campaña *#ActForCulture* ante las elecciones europeas) y a la que en España no hemos hecho demasiado caso.

3.- Desde el avance legislativo:

Cómo impulsar y acompañar desde lo local la creación de nuevas leyes de derechos culturales, que en España ha tenido su primer hito en Navarra, recogiendo experiencias previas de cartas municipales de derechos culturales como la de Barcelona o leyes de acceso a la cultura como la del País Vasco. Supone un hecho muy importante en España, no solo por el reflejo que pueda tener en otros espacios autonómicos o en el avance hacia una ley estatal en la próxima legislatura, sino por el marco de acción para la política cultural de proximidad que promueve:

- Desde la definición de política cultural pública como aquella (y añadiría «y solo aquella») que defiende el valor de la cultura como bien común.

- Por el reconocimiento a la intermitencia del trabajo cultural y la necesidad de articular desde todos los niveles competenciales medidas de protección para trabajadoras y emprendedoras de las industrias cultural y creativa.

- La exigencia de medidas fiscales específicas para el trabajo cultural y la creación de fondos e instrumentos de crédito, apostando por la economía social de la cultura.

- El protagonismo que da a la función de los mediadores culturales y artísticos.

- Y dos líneas que pueden ser claves para las políticas culturales locales especialmente de la España vaciada:

/ La participación colaborativa del mundo rural y urbano en la conservación del patrimonio cultural inmaterial, ante el riesgo de parqueterización y presión turística.

/ La incorporación ya en una ley en España que reconoce el derecho al patrimonio como un de-

recho humano, frente al riesgo de expolio y las redes internacionales de mercado negro de arte.

Políticas culturales locales frente a los discursos del odio

Quería terminar como empecé, desde este cambio de visión para unas políticas culturales en clave de derechos humanos, teniendo en cuenta también el llamamiento a la acción del sector cultural que se ha lanzado en toda Europa frente al auge de los discursos del odio, apuntando a algunas cuestiones que se pueden abordar desde la política cultural local:

La cultura puede mejor que ningún otro campo, cortocircuitar la creación de «la otredad», del «otro amenazador» creando espacios de acercamiento a lo que conocemos menos, vinculados a climas afectivos diferentes al miedo o la sospecha, como pueden ser la alegría, lo festivo o el placer de descubrir.

Desde la política cultural local tendremos que detenernos con mayor profundidad a analizar qué imaginarios y horizontes aspiracionales reforzamos con nuestra programación desde lo público, siempre teniendo en cuenta que no somos los únicos que estamos actuando en la creación de estos:

- ¿Qué fechas conmemorativas reforzamos?

- ¿Qué «traumas y glorias locales» designamos como significativos y cuáles no?

- ¿Cuáles son nuestras culturas de honor y reconocimiento locales y especialmente qué régimen de mirada imponen: qué se invisibiliza y excluye del «nosotros» local?

- Importante también en este punto el análisis de nuestros lutos públicos y la definición de lo que consideramos «llorable».

Todos estos temas son fundamentales por el papel que juega en el auge de los discursos del odio el enfrentamiento sobre la herencia, la autoctonía y la ancestralidad. Por tanto, desde nuestra política cultural local debemos preguntarnos ¿qué imaginarios y horizontes aspiracionales refuerza por activa o por pasiva? Hago hincapié en ello porque cuando hablamos del derecho a participar en la vida cultural parece que nos centráramos exclusivamente en el acceso al consumo cultural y dejásemos a un lado lo más importante: el derecho a participar en la construcción de sentido.

También el refuerzo, frente al auge del odio, de dos acciones en la política cultural local:

- El impulso de acciones de diplomacia cultural local.

- La transversalidad de lo cultural en toda la política local. Pongo siempre de ejemplo en este punto, el reflejo que tuvo en la carta de derechos y compromisos culturales de Barcelona el derecho a respetar la diversidad de las tradiciones funerarias. Pues bien, eso también es política cultural.

Por último, dado que estos discursos tienden a expresiones simplificadoras o limitadoras de la identidad cultural y que todos los estudios sobre el auge del extremismo señalan a los climas de impotencia como su principal caldo de cultivo, medidas de política cultural local que refuercen el sentido de agencia, transformaciones que se vean, palpables y que hayan nacido en la comunidad, que tengan como fin el refuerzo de esa vivencia personal.

Por todo ello, creo que la armonización local-global tiene un sentido estratégico para la profundización democrática en España y confiere al ámbito local un protagonismo clave en la defensa desde la cultura de los derechos humanos.

Bibliografía

ALONSO, M. (2017): “Los discursos del odio” en *El impacto del terrorismo en Europa occidental*, Vitoria-Gasteiz, Cuadernos del Centro Memorial de las víctimas del terrorismo, págs. 29-54, fecha de consulta: 14/09/2019, <http://www.memorialvt.com/wp-content/uploads/2017/10/Cuaderno04.pdf>

memorialvt.com/wp-content/uploads/2017/10/Cuaderno04.pdf

BARREIRO, B.; MARTINELL, A. (2018): “Potencialidades de los compromisos internacionales para unas políticas adecuadas: España y los derechos culturales” en *Informe sobre el Estado de la Cultura 2018: España y el espacio cultural iberoamericano*, Madrid, Los libros de la Catarata, págs. 99-109, fecha de consulta: 14/09/2019, http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/publicaciones_archivos/b5486a66778ecb59cfd0e6f2fba931fb.pdf

BUTLER, J. (2010): *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Barcelona, Paidós Ibérica.

HAWKES, J. (2001): *The fourth pillar of sustainability: Culture's essential role in public planning*, Melbourne, Cultural Development Network, fecha de consulta: 14/09/2019, [http://culturaldevelopment.net.au/community/Downloads/HawkesJon\(2001\)TheFourthPillarOfSustainability.pdf](http://culturaldevelopment.net.au/community/Downloads/HawkesJon(2001)TheFourthPillarOfSustainability.pdf)

JULIANO, D. (2017): *Tomar la palabra. Mujeres, discursos y silencios*. Barcelona, Edicions Bellaterra.

PASCUAL, J. (2018): Cultural rights, local cultural policies and sustainable development: constructing a coherent narrative, en *The Journal of Law, Social Justice and Global Development*, fecha de consulta: 14/09/2019, http://www.lgd-journal.org/wp-content/uploads/2018/06/4_PASCUAL_LDG_CRIS_2018.pdf

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

MONO GRÁFICO

MONOGRÁFICO INTERNACIONAL: COLOMBIA

Introducción

Fernando Vicario / 193

El ministerio en las cumbres

Germán Rey Beltrán / 199

El papel de la cultura en la construcción de paz
y en el desarrollo territorial de Colombia

Luis Miguel Úsuga Samudio / 207

Cultura y economía, soluciones, desafíos
para las políticas culturales públicas en Colombia

David Melo / 215

Industrias creativas y tecnologías digitales en Colombia.

Nuevas interacciones

Felipe César Londoño / 221

monográfico



Introducción

Fernando Vicario

193

La Ley 397 de 1997 denominada Ley General de Cultura generó un cambio profundo en el desarrollo de la cultura en Colombia, reglamentando los artículos de la Constitución Política y generando su aporte más importante, el de la creación del Ministerio de Cultura. La puesta en marcha de esta ley supuso una gran transformación en la forma de desarrollar las políticas culturales. Ayudó a incorporar la cultura a los modelos de crecimiento regional, a pensar la memoria como un pilar esencial en construcción de futuro y a revisar el papel de la economía creativa como eje del progreso económico nacional, entre otros muchos logros que iremos viendo en los siguientes artículos.

Diez ministros han ocupado la cartera desde el 7 de agosto de 1997 hasta la fecha. Una sucesión de miradas que consolidaron una política referente para Iberoamérica. El Ministerio ha fortalecido la mirada cultural en la idea de crecimiento y progreso nacional.

Colombia viene de una larga tradición de respeto e incentivo a los procesos culturales en su desarrollo. Desde la creación del Ministerio de Educación a finales del siglo XIX contó con una División de Divulgación Cultural de la que

dependían los museos, bibliotecas y juntas de organización de festivales y espectáculos populares, así como las publicaciones culturales. Posteriormente, desde la Oficina de Extensión Cultural y Bellas Artes de la que dependía la Sociedad de Estudios Arqueológicos, se tenía como propósito publicar estudios arqueológicos y etnográficos. Cerrando la mitad del siglo XX se inaugura la actual sede de la Biblioteca Nacional y el Instituto Caro y Cuervo, y paulatinamente se van incorporando la Sección de Cinematografía y la Academia Colombiana de la Lengua. Hacia el año 1950 se incorpora un Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes, con el encargo de realizar exposiciones, conciertos, obras teatrales, la feria del libro la administración del teatro Colón y la Banda Nacional. Posteriormente se consolidó el Departamento de Bibliotecas y Archivos Nacionales, dependiente de la Sección de Extensión Cultural y Bellas Artes, hasta que en 1968 se creó el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) que funcionó como entidad descentralizada adscrita al Ministerio de Educación Nacional. Colcultura estaba conformada por tres subdirecciones: Subdirección de Patrimonio Cultural, Subdirección de Comunicaciones Culturales y Subdirección de Bellas Artes. El 7 de agosto de 1997, como ya hemos apuntado, se liquidó Colcultura y se creó el Minis-

terio, aglutinando todas las direcciones mencionadas y haciéndose cargo de los organismos adscritos al mismo: Museo Nacional de Colombia, la Biblioteca Nacional de Colombia, el Archivo General de la Nación, el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), Proimágenes Colombia y el Instituto Caro y Cuervo¹.

Es complejo hacer un seguimiento de las políticas culturales que se han ido gestando en estos más de 22 años de existencia. Si bien nos vamos a centrar en este tiempo, no podemos olvidar que una de las causas más importantes que lograron la recuperación de las relaciones diplomáticas entre Colombia y España fue la presión de los libreros y editores del país ibérico. Una razón comercial que estaba directamente relacionada a una razón cultural. La propiedad intelectual, el derecho de autor y la defensa de una lengua común jugaron un papel importante en las razones que marcaban el nuevo rumbo de las relaciones internacionales.

Como ha venido siendo una constante en los países latinoamericanos, la defensa de la diversidad, la inclusión de las diferencias en la construcción del Estado nación y la búsqueda de la equidad territorial han sido grandes ejes del desarrollo cultural. Los Estados nación que fueron surgiendo desde principios del siglo XIX lo hicieron con pueblos diezmados por la conquista en primer lugar, el olvido de la independencia en segundo y, por último, la globalización que terminó por arrinconar muchas de las identidades primigenias de este continente. Las constituciones del siglo XX han convertido la cultura en una estrategia de defensa y herramienta de la misma frente al olvido y la exclusión. Desde la constitución del año 1991 la defensa de la multiculturalidad ha sido más que letra impresa. Quisiera resaltar la creación de una Dirección de Poblaciones, con varios objetivos que merece la pena reseñar:

- Fomentar el reconocimiento de las diversidad étnica y cultural a través de procesos de investigación, comunicación y formación.
- Asesorar al ministro en la formulación de políticas, planes y proyectos que permitan el reconocimiento y la inclusión de las especificidades culturales.
- Asesorar y coordinar con las instituciones responsables de la atención a grupos étnico, poblaciones en situación de discapacidad y en condición de vulnerabilidad la implementación de políticas públicas que garanticen el ejercicio de los derechos culturales.
- Promover la coordinación entre las diferentes dependencias del ministerio y las entidades externas, que

permitan contribuir al desarrollo de políticas, planes y programas que propendan por el fortalecimiento de los diferentes valores, saberes y prácticas culturales que componen las identidades étnicas, de edad, de género y de personas en situación de discapacidad o en condiciones de vulnerabilidad².

Este trabajo ha venido siendo coordinado con el Ministerio del Interior por el que se han generado articulaciones regionales que no han estado exentas de dificultades pero que han generado grandes avances en la mirada del Estado y en el trabajo de inclusión realizado en estos más de 22 años.

Las políticas colombianas han elaborado una visión particular sobre los temas patrimoniales. Es complejo para un país que se ha construido con tantos y tan diferentes aportes defenderlos todos, contemplar el respeto a la memoria de quienes contribuyeron a consolidar la realidad actual y edificar un futuro en el que todos tuvieran cabida. En ocasiones se culpó la política patrimonial de mirada eurocéntrica. Otras, de concentrar su trabajo de manera excesiva en la mirada etnocéntrica. Estas acusaciones refrendaban la dificultad de legislar para los grupos que componen un país tan amplio y diverso, pero las políticas de diálogo han presidido el crecimiento de una manera de ver y defender lo que es patrimonial en Colombia, a veces firmando y ratificando acuerdos internacionales, otras cuestionando estos acuerdos. O defendiendo los intereses de minorías sin respetar lo suficiente a estas minorías en aras de un desarrollo que puede ser cuestionable. La defensa del patrimonio cultural es para muchos un lastre en el desarrollo y para otros una mirada imprescindible a la hora de conservar raíces y crecimientos sostenibles. Sorteando las ideologías, los avatares políticos y las pugnas de intereses lo patrimonial siempre ha sido un eje vertebrador del discurrir ministerial. La progresiva y paulatina incorporación de lo inmaterial ha venido dando nuevos rumbos a una política que defiende los derechos de las comunidades que se ubican en todos los espacios geográficos y para animar miradas compartidas que estimulan una defensa latinoamericana del patrimonio. El trabajo realizado en este tiempo ha buscado el crecimiento sostenible y compartido, lo que es realmente reseñable.

La legislación cultural en Colombia ha ido generando avances no solo en modelos de financiación en sectores concretos como es el caso de la cinematografía y el sector audiovisual —con leyes que han logrado incrementar el desembolso para el fomento de la producción en porcentajes inimaginables antes de su promulgación—, sino que también ha sido una

El descenso del protagonismo colombiano en la esfera internacional, causado por muchas razones, entre las que cabe destacar las grandes diferencias latinoamericanas e iberoamericanas en modelos de políticas en activo, no ha impedido que Colombia siga siendo un referente regional como lo ha sido hasta la fecha.

legislación que ha sabido incorporar los nuevos desarrollos tecnológicos, como puede verse en los diálogos abiertos con el Ministerio de las Comunicaciones o con el de las Tecnologías. La creación de entidades descentralizadas como Proimágenes y la mencionada transformación legislativa ayudaron a que la producción colombiana pasara de menos de cinco películas por año a más de cuarenta. Leyes como las de bibliotecas o el fomento de la lectura, pensadas en primer lugar para el desarrollo de los sectores, pero también para facilitar el acceso de los ciudadanos de una forma más equitativa y que respondan a las nuevas necesidades de las poblaciones.

Gracias a la ley de espectáculos públicos se ha producido un notable desarrollo del sector. Anteriormente, la regulación se encontraba en el código de policía, los tramites eran onerosos y dispendiosos para quienes querían realizar algún tipo de muestra, la carga tributaria era excesiva y las infraes-

estructuras totalmente insuficientes. La puesta en marcha de la nueva ley de espectáculos públicos logró agilizar todo el mecanismo y el resultado ha sido realmente significativo.

Estas progresivas reformas legislativas afectaron también a la modernización de los fondos concursables, que merecen especial atención a través de programas como el de Concertación o de Estímulos. En las páginas de ambos programas podemos apreciar el cuidado con el que se contemplan factores como la equidad, la inclusión territorial, la participación de todos los sectores, etcétera³.

Ha sido especialmente importante para América Latina la mirada sobre la economía y la cultura que activó el ministerio en colaboración con algunos organismos internacionales. Desde su creación el Ministerio participó y alimentó varias investigaciones que ayudaron a la cultura a salir de ese papel pasivo —según muchas miradas economicistas— en el desarrollo de las naciones. Colombia comenzó a estimular estudios que han generado resultados muy significativos, como en el tema de las cuentas satélite o la legislación de apoyo a los desarrollos de las industrias culturales.

El papel de las relaciones internacionales fue preponderante en todos los gobiernos y desde su comienzo Colombia apoyó, estimuló y potenció los encuentros de responsables de cultura en el ámbito Iberoamericano. Las reuniones mantenidas marcaron una agenda de desarrollos compartidos en temas tan diversos como la defensa de la educación artística o la búsqueda de medidas para la coordinación de nuevos modos de defensa del derecho de autor.

Fue en Bogotá en el año 2000 en un encuentro celebrado bajo el nombre de “La tercera cara de la Moneda” que surgió la idea de una Carta Cultural iberoamericana, que terminó concretándose en el año 2006 con la aprobación unánime por parte de todos los presidentes y jefes de estado en la Cumbre de Montevideo.

Si importantes fueron las relaciones internacionales no lo fueron menos las internas. A este respecto se escuchan voces críticas sobre un centralismo excesivo, pero no es menos cierto que se han realizado esfuerzos presupuestarios, políticos y sociales por devolver a las regiones un protagonismo cultural que pueda desarrollarse de forma independiente.

En los artículos que leeremos a continuación podremos ver con más detalle algunas de las dificultades que se han ido solventando y también veremos las que todavía quedan por superarse. Los aciertos y los errores cometidos en este camino llevan a rescatar especialmente tres grandes ejes que considero que han sido esenciales en el crecimiento de la cultura en Colombia y del país mismo gracias a esta.

En primer lugar, un indiscutible apoyo político de todos los partidos que han llegado al poder. Izquierdas y derechas, centro y coaliciones; tanto desde el poder central como en los procesos regionales el apoyo a la cultura siempre ha sido indiscutible. En segundo lugar, una materialización de este apoyo en procesos legislativos y presupuestarios. Como viene siendo queja habitual el dinero nunca alcanza, no se ha llegado en casi ningún gobierno a la recomendación del 1% del presupuesto para cultura, pero no es menos cierto que se han implementado muchas medidas de apoyo presupuestario a las que los creadores han podido acudir sin dificultad. En tercer lugar, la cercanía real con la gente. No se ha legislado únicamente para el crecimiento de las políticas culturales, sino para la sintonía con la vida cultural de las comunidades beneficiarias. Contar con las personas en todas las decisiones ha sido desde la creación del sistema de cultura una constante, que nunca se ha dejado de contemplar, a pesar de que eso significara en muchas ocasiones escuchar críticas severas y profundas.

Con todo y si bien esta puede ser la cara hemos de señalar la cruz, las cosas que no han salido tan bien y han generado algunos espacios que en la actualidad siguen siendo revisados. Una de las críticas que se realizan con más frecuencia es que los modelos de descentralización no estimulan la comunicación cultural interregional, no potencian el conocimiento entre las regiones, sino únicamente el diálogo de las periferias con el centro, pero no de estas entre sí. También el tema de la descentralización genera preguntas importantes en los nuevos modos de traspasar competencias en áreas específicas como el audiovisual o la que tiene que ver con desarrollos digitales. Temas nuevos que deben ser enfrentados con soluciones nuevas.

Insistiendo en el tema de la comunicación cultural, las regiones también elevan su voz pidiendo más información, más contacto y una mejor estabilización de los modos de conexión. Con frecuencia la queja es la misma, la inexistencia de canales suficientes para conocer el manejo de todos los elementos que desde Bogotá se están dinamizando. Consecuencia de esta falta de información estable y accesible en las regiones es —según se señala en diversas intervenciones— que siempre acceden los mismos, que son los que tienen mayor posibilidad de solucionar todas las trabas comunicativas y burocráticas. Existe un cierto malestar en algunos sectores académicos por la falta de conexión con otras políticas estatales, especialmente educación y ciencia, esta última en temas biológicos y medioambientales, en los que la cultura debiera jugar un papel más protagónico. Pero en su descargo

debemos apuntar que el organismo encargado de velar por el desarrollo de la ciencia en Colombia —Colciencias— ya comenzó a incorporar las investigaciones en materia cultural entre sus grupos de trabajo y sus proyectos de futuro.

El descenso del protagonismo colombiano en la esfera internacional, causado por muchas razones, entre las que cabe destacar las grandes diferencias latinoamericanas e iberoamericanas en modelos de políticas en activo, no ha impedido que Colombia siga siendo un referente regional como lo ha sido hasta la fecha. Sucede que sí han perdido importancia los encuentros latinos de responsables de cultura, y de igual forma han perdido peso también los iberoamericanos y panamericanos. La compleja situación política que vive la región está priorizando procesos binacionales o en algunos casos más regionales, tipo Mercosur, en los que no se pide una participación global. Esto dificulta especialmente el logro de avances comunes, en materias legislativas, comerciales o sociales.

La gran apuesta de futuro en Colombia tiene un color: el naranja. Este modelo se ha visto sacudido por grandes discusiones entre los protagonistas del desarrollo de la cultura. El apoyo excesivo a modelos de industrialización cultural en detrimento de los modelos sociales que han sido bandera hasta la fecha alimenta un gran debate. El presidente Iván Duque, junto con el actual viceministro de Creatividad y Economía Naranja Felipe Buitrago, escribió un libro editado por el BID⁴, que causó un gran revuelo en el mundo de las industrias culturales y creativas por las muchas cifras que dejaban al descubierto, mostrando los avances que se habían logrado en este terreno. El doctor Duque ganó las elecciones presidenciales y convirtió la economía naranja en uno de los ejes de desarrollo de su gobierno.

No podemos dejar de apuntar que nunca como ahora la cultura había sido tan protagónica en la vida política, social y económica del país. Para quien esto escribe es muy positivo, poner al país entero desde varios lugares a hablar del papel de la cultura, es un logro que pocas veces y en pocos lugares se ha conseguido con tanta fuerza como en Colombia en estos momentos. Se lea, escuche o vea el medio que se escoja, en algún momento la política naranja aparecerá con seguidores y con detractores, pero estará presente. Instalar la cultura en el debate nacional es ya un avance por sí mismo.

Si bien en Colombia ya se había aprobado un CONPES⁵ sobre las industrias culturales cuyo párrafo de inicio decía textualmente:

El objetivo central de esta Política es aprovechar el potencial competitivo de las industrias culturales, au-

mentar su participación en la generación del ingreso y el empleo nacionales, y alcanzar elevados niveles de productividad. Se estructura en cinco líneas estratégicas orientadas a superar los obstáculos identificados en la esfera de la circulación de bienes y servicios de las industrias culturales – especialmente para las empresas de menor tamaño del sector-, y a ampliar el acceso al financiamiento y a los instrumentos públicos de desarrollo empresarial. Se enfatiza también en el componente de formación del capital humano de la industria, y en la promoción del uso de nuevas tecnologías. Por último, se propone una línea estratégica orientada a reducir la concentración regional de las industrias culturales, mediante el aprovechamiento del potencial local y de experiencias piloto que en ese sentido actualmente se están desarrollando en diferentes regiones del país.

Nunca se había logrado situar el desarrollo y crecimiento de la industria creativa en el epicentro de los debates sobre desarrollo territorial y sectorial. La ley 156 del año 2012 aprobó la convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, continuando de esta forma con una presencia continua de Colombia en los desarrollos internacionales que tenían que ver con la presencia del sector en los nuevos modos de entender el desarrollo colectivo. Siguiendo esta línea la presente política adopta una suma de decisiones que se han venido tomando en el país y aprovecha la marea que desde el nacimiento del ministerio de cultura ha generado una opinión favorable al uso de la cultura como elemento dinamizador de la economía.

Todo ello lo podremos ver con detalle en los artículos que componen este trabajo, con los que hemos pretendido dar una visión sobre la importancia del desarrollo de la cultura en Colombia y a su vez el crecimiento gracias al papel preponderante que ha tenido la cultura en los imaginarios de nación.

Como gran autocrítica a la selección de autores para este trabajo quiero señalar la ausencia de mujeres. Es notorio dado que de los diez responsables del ministerio siete han sido mujeres, que han tenido un papel fundamental en el desarrollo cultural de Colombia. Con los cuatro autores que están acá hemos mantenido debates intensos y extensos

sobre el proceso cultural en Colombia, trabajado estrechamente en diversos procesos y generados puntos de encuentro y desencuentro que considero interesantes para los lectores de *Periférica*. Consciente de que esto no me exime de mi responsabilidad y de que esta explicación es ciertamente superficial, a veces las razones para explicar una decisión no son todo lo razonables que se pudiera esperar. Confío en que podamos tener espacio para completar este dossier sobre Colombia únicamente con escritoras que puedan servir como continuación a lo que ahora presentamos.

Notas

(1) Puede consultarse en: <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Ministerio-de-Cultura,-20-a%C3%B1os-fortaleciendo-el-sector-cultural-del-pa%C3%ADs.aspx>

(2) Puede consultarse en: <http://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/quienes%20somos/Paginas/default.aspx>

(3) Pueden verse en: <http://www.mincultura.gov.co/planes-y-programas/programas/programa-nacional-de-concertaci%C3%B3n-cultural/Paginas/Programa%20Nacional%20de%20Concertaci%C3%B3n%20Cultural.aspx> y <http://www.mincultura.gov.co/planes-y-programas/programas/programa-nacional-estimulos/Paginas/default.aspx>

(4) Puede consultarse en: https://cloud.mail.iadb.org/Multi_pubLP?page=economia_naranja_oportunidad_infinita&UTMM=Direct&UTMS=Website

(5) “El Consejo Nacional de Política Económica y Social (CONPES) fue creado por la Ley 19 de 1958. Esta es la máxima autoridad nacional de planeación y se desempeña como organismo asesor del Gobierno en todos los aspectos relacionados con el desarrollo económico y social del país. Para lograrlo, coordina y orienta a los organismos encargados de la dirección económica y social en el Gobierno, a través del estudio y aprobación de documentos sobre el desarrollo de políticas generales que son presentados en sesión. El Departamento Nacional de Planeación desempeña las funciones de Secretaría Ejecutiva del CONPES.”

monográfico



El ministerio en las cumbres

Germán Rey Beltrán¹

199

Es, ha sido y seguro va a seguir siendo durante muchos años, un referente imprescindible de ministras, ministros y autoridades culturales en regiones y municipios de Colombia. Asesor en el sentido más ancestral de la palabra, quien en la antigua Roma se sentaba junto al juez y le aconsejaba para mirar con amplitud y serenidad antes de juzgar y sentenciar los casos más complejos. Su visión global nos ayuda a viajar por el crecimiento del Ministerio de Cultura, desde su nacimiento en el año 1998, hasta los últimos cambios del año 2019, con avances que en España no hemos logrado, como una ley general de cultura, modélica y que ha servido de referente a muchos otros procesos latinoamericanos. Las diferentes leyes que han ido creciendo al amparo del Ministerio y los aportes de este en los procesos del conflicto colombiano han participado siempre en la búsqueda de una paz repleta de cultura, los desarrollos urbanos, repletos de espacialidad, modos de vivir y nuevos sentidos de incorporar los públicos en el crecimiento de lo privado. Todo resumido con una pluma ágil y conocedora de primera mano de lo que se fragua en el mundo de la cultura actualmente en Colombia.

Una recordada publicidad presentaba a Bogotá como la ciudad 2.600 metros más cerca de las estrellas. Y muchas voces críticas como una ciudad distante y aislada de un país que no conoce. Solo que es la capital de una nación, que como insistía permanentemente el ex Ministro de Cultura, Juan Luis Mejía, está hecha de regiones desconocidas y de diálogos necesarios. No son metáforas inútiles: la institucionalidad fue construida en Colombia a partir del centralismo de la capital y de la simbiosis entre la religión, el poder político y la economía. Y también de la cultura. Esta amalgama de siglos no ha dejado de tener su secuencia en la arquitectura funcional del Ministerio de Cultura de Colombia.

Aún hasta hoy, el vocabulario social utiliza la palabra «territorios», para referirse a lo local y a lo distante. Es una variación más afirmativa que la antigua denominación de los «territorios nacionales», inmensas extensiones de tierras y de poblaciones desperdigadas en medio de selvas y llanuras que conforman media parte de todo el territorio de la nación. Un ejemplo: solo hasta hace dos años, las estadísticas nacionales exploraron la lectura en los territorios para llegar a asombrarse de lo que está pasando en ese otro país que desconoce. Por eso la propuesta de Mejía tiene un gran sentido. Sólo hasta hace unos años, a las salas de panóptico del Museo Nacio-

El Ministerio de Cultura
ha sido un organismo
importante en la promoción
de iniciativas para un diálogo
entre la cultura,
la convivencia y la paz.

nal, ocupado por próceres, charreteras y batallas, no habían entrado los exvotos de las comunidades negras del Pacífico ni los melodramas de la televisión. Pero ya lo han hecho, mostrando que es posible reconstruir una visión mucho más completa y plural de un país tan fragmentado como aislado.

La institucionalidad cultural o las premoniciones de los primeros días

La historia de la institucionalidad cultural colombiana no es muy diferente a la de otros países iberoamericanos. Durante años, el Ministerio de Educación tuvo una División de Divulgación Cultural encargada de los museos, bibliotecas y juntas de organización de festivales y espectáculos populares, así como de las publicaciones culturales y la instrucción física, a la que se agregó una oficina de Extensión Cultural y Bellas Artes y la Sociedad de estudios Arqueológicos.

La composición de la arquitectura cultural no es tampoco otra metáfora inútil. Por el contrario, tiene el poder de la permanencia como si el primer día de la creación, es decir, cuando fueron nombradas y aparecieron las cosas, le insuflara una significación a la comprensión del mundo creado. Hasta hoy, la cultura y sus instituciones guardan, así sea de manera latente, las premoniciones de los primeros días.

La dependencia del Ministerio de Educación dio paso a la creación del Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA) en 1968 y casi treinta años después, durante el gobierno de Ernesto Samper Pizano, a la creación del Mi-

nisterio de Cultura. El nuevo ministerio tuvo la oposición de Gabriel García Márquez, Premio Nobel de Literatura. No era una oposición débil: después de los años sus comentarios tienen la virtud de ser verdades irrefutables, pero también premoniciones fallidas. Al fin de cuentas era un escritor genial y no necesariamente un augur exitoso

La cultura hay que dejarla suelta a su aire, decía en una entrevista de 1994. El Estado tiene el deber de fomentarla y protegerla, pero no de gobernarla, y todo ministerio de cultura termina por ser tarde o temprano un ministerio de policía para la cultura. Un órgano altamente político y perturbador para la comunidad más orgullosa de ser como es: independiente, inconforme, dividida e ingobernable.²

Junto a esa afirmación está esta otra:

Sería, además, la apoteosis del centralismo: la cultura de todo el país dirigida desde la cumbre de la Plaza [sic] de Bolívar. La tendencia mundial es la contraria: crear focos descentralizados de desarrollo cultural hasta en los municipios más apartados, que proyecten su acción hacia todas partes. Al fin y al cabo, toda cultura de verdad es popular: nace y crece de la periferia hacia el centro y de abajo hacia arriba.³

El nuevo Ministerio de Cultura se debate más en las tensiones de la segunda afirmación que en las dudas de la primera. La Constitución de 1991 tuvo una gran influencia en las comprensiones de la cultura y en el surgimiento del Ministerio. En las comprensiones porque marcó el nuevo mapa constitucional desde la definición de Colombia como un país pluriétnico y multicultural en el que se promueve la cultura, se garantiza su acceso en igualdad de oportunidades, se reconoce la presencia cultural en los planes de desarrollo económico y social, se protege el patrimonio cultural y se defiende la libertad artística. La nueva Constitución señaló la ruta de la gestión ministerial. Y esa ruta comenzó a delinearse en 1997 cuando se promulgó la ley de la cultura que dio paso al ministerio.

Los momentos de esta travesía de veinte años han sido muchos y variados. Primero fue la organización de la estructura del ministerio que siguió el modelo Malraux centrado en las artes, el patrimonio y la difusión cultural. No fue solamente un diseño formal de una arquitectura institucional, sino sobre todo la organización de las comprensiones de

la cultura en la vida pública de una nación. Pero lo que es más interesante es lo que se puede ver en la flexibilidad que ha tenido el diseño en estas dos décadas, la consistencia de sus ensamblajes y también las fisuras de su materialidad. De las artes se ha pasado a las prácticas artísticas, mientras que el patrimonio inmaterial ha encontrado progresivamente su protagonismo y han aparecido áreas que solo empezaban a insinuarse en los noventa, como por ejemplo, las de poblaciones, industrias creativas y emprendimiento cultural, concertación y fomento. Cada una de ellas inventa sus propias cartografías que pueden ser los grupos étnicos, las lenguas americanas nativas que se hablan en Colombia (cerca de noventa), el manejo de los dineros públicos en la cultura, los sistemas de alianzas público-privadas o las dinámicas culturales de los territorios. Estos rumbos institucionales reemplazaron viejas prácticas del poder cultural e incluso aparentes verdades que tenían pies de barro. Como las asignaciones de dinero público como forma de gratificación y adhesión de las élites culturales, el olvido o aún peor el desprecio de lenguas diferentes al castellano hegemónico, la pérdida de lo cultural en las imposiciones de los mercados apenas adoptaba estructuras industriales o la «naturalización» de las expresiones del patrimonio inmaterial sumergidas en el mágico día a día de la vida corriente.

La reforma más reciente de la estructura del Ministerio se hizo en el 2019 cuando se creó el Viceministerio de Creatividad y Economía Naranja cuyo primer artículo fue «proponer al Ministro las políticas de fomento y estímulo a la creación y a la investigación de la actividad artística y cultural, así como las necesarias para el fortalecimiento de las expresiones culturales y su divulgación en todos los niveles territoriales nacionales y en el exterior».⁴ Fue la adecuación institucional a un programa de gobierno, pero no la reforma más profunda que el Ministerio necesita. Como en muchas otras áreas de la vida del país, las reformas indispensables suelen quedar a medias y convertidas en un peligroso invento más que en su solución.

Un segundo momento fue el desarrollo del Sistema Nacional de Cultura,⁵ establecido por la Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura) que lo define como

el conjunto de instancias y procesos de desarrollo institucional, planificación e información articulados entre sí, que posibilitan el desarrollo cultural y el acceso de la comunidad a los bienes y servicios culturales según los principios de descentralización, participación y autonomía.

En estas dos décadas la gestión pública de la cultura ha tenido el apoyo de los Consejos Nacionales, departamentales y municipales de cultura que conforman un tejido de análisis, discusión y aporte al funcionamiento de las políticas públicas de cultura. Es uno de los mecanismos que intenta hacer realidad lo que Gabo afirmó en su entrevista: que la cultura crezca de la periferia hacia el centro y «de abajo hacia arriba». Sin embargo el sistema sufre de los males de su propia condición: es formal, atrae a los representantes del sector de la cultura afianzando el corporativismo y no logra incorporar a un número importante de ciudadanos, especialmente los más jóvenes, que se mueven con mayor facilidad en el entretenimiento y las tecnologías. Mientras que la democracia representativa se replantea seriamente en el mundo y ensaya formas novedosas de participación, los ministerios persisten en figuras formales que se van tornando anacrónicas e ineficientes. Pero aún a pesar de sus limitaciones, sería una pérdida no tenerlo.

Las políticas culturales son un tercer momento del desarrollo de la acción del Ministerio de Cultura de Colombia. Cuando en el 2010 la ministra Paula Marcela Moreno Zapata propuso llevar a cabo un Compendio de Políticas culturales⁶, se encontraron políticas formuladas hace años y se emprendió un trabajo tanto de recuperación —quizás de los más fructíferos en los años recientes— como de actualización y de definición de otras políticas que eran necesarias y debían agregarse al panorama de las construidas durante décadas. Las unas testimonian la historia de lo avanzado y las otras los nuevos horizontes de la cultura, y entre las dos se observan las dimensiones de los cambios que se han dado en la vida cultural de los colombianos. El listado reunía las Políticas de artes, la de gestión, protección y salvaguardia del patrimonio cultural e inmaterial, la de museos, la de archivos, la de protección a la diversidad etnolingüística, las de diversidad cultural, de turismo cultural, de lectura y bibliotecas, de comunicación/cultura, de cultura digital y cinematográfica, la del emprendimiento y las industrias culturales, la de concertación, de estímulos, de infraestructura cultural, de gestión internacional de la cultura y de casas de cultura.

Cada una ameritaría un análisis de su desarrollo y repercusiones. Sin embargo, conviene destacar los grandes esfuerzos que ha hecho Colombia en la promoción de los libros, la lectura y las bibliotecas en un proyecto coordinado operativamente por la Biblioteca Nacional y articulado muy cercanamente con las Secretarías de Cultura de los departamentos y los municipios, que ha logrado configurar una potente red de bibliotecas públicas que abarca toda la geo-

grafía del país y que ha incidido en los índices de lectura que aún son bajos. Colombia ha tenido desde hace años una preocupación por el tema: la República Liberal de los años treinta promovió un gran interés por las culturas populares, una relación estrecha entre lectura, educación y entretenimiento, una biblioteca aldeana que intentaba romper con las limitaciones de la divulgación del libro y una interacción pionera entre la lectura y el cine.

A esta tarea y a muchas más realizadas posteriormente se unen hoy los procesos de digitalización de las bibliotecas, el fortalecimiento de redes como Bibliored en Bogotá y el Sistema público de Bibliotecas en Medellín, la inversión pública en dotación, la formación de bibliotecarios, la promoción de proyectos populares de lectura como “Libro al viento” o los PPP, la generación de planes consistentes de promoción del libro y la lectura, el fortalecimiento de las bibliotecas escolares por parte del Ministerio de Educación y la preocupación por nuevos modos de lectura, especialmente los que circulan a través de los soportes digitales.⁷

Las leyes y políticas de cine han sido decisivas en el desarrollo de la cinematografía nacional al impactar en el número de películas colombianas producidas por año, en su circulación y premiación en reconocidos festivales internacionales, en la promoción de los estímulos para los diferentes momentos de su cadena productiva, en la consolidación de la labor de proimágenes y del fondo para el desarrollo cinematográfico que administra la entidad en el crecimiento de los centros de formación de cine, y en la tarea de conservación, memoria y divulgación del cine nacional junto a la cualificación de la reflexión y las investigaciones sobre la cinematografía local. Hay problemas detectados en el crecimiento de los espectadores del cine colombiano, en la superación de problemas de circulación y participación de cine producido en las regiones, en la formación en determinados oficios que tienen importancia en el proceso de producción o en el soporte financiero y tecnológico de las realizaciones audiovisuales. En una medición llevada a cabo por el Ministerio de Cultura de los datos aportados por la cuenta satélite de cultura se encontró que el sector más activo de la economía cultural y creativa colombiana es el audiovisual ampliado, es decir, que contempla además del cine, la televisión, la radio y los nuevos medios.⁸

Aunque ha tenido poca influencia en la industria televisiva nacional, el ministerio de Cultura creó una dirección de comunicaciones que ha estado atenta a esas otras formas de realización audiovisual que no pasan necesariamente por las lógicas y las decisiones del mercado, estimulando a los

creadores independientes, los jóvenes en las regiones y los pequeños emprendimientos de vídeo y de televisión local.

El interés por las industrias culturales y creativas ha crecido en Colombia, jalonado por la televisión, la industria editorial, el cine, la música, las artesanías, el diseño, la moda, la cocina y los nuevos medios. El panorama de las industrias creativas colombianas ha estado marcado por su asimetría y el desarrollo desigual, el predominio de la industria audiovisual, la concentración geográfica de la producción, la debilidad de las empresas regionales, los problemas de sostenibilidad y las dificultades de la distribución de sus productos. Pero han sido industrias que han tenido fuentes originales y diversas de creación, conexiones muy interesantes con procesos sociales de identidad y diversidad cultural capaces de mantenerse en tiempos y condiciones difíciles y sentido de la innovación. La promulgación de la Ley Naranja en el Congreso y la incorporación de la Economía Naranja al gobierno de Iván Duque son hechos que se deben destacar pero a la vez mirar críticamente. Sobre todo en lo que concierne a la conexión de la economía cultural y creativa con el desarrollo sostenible, su capacidad de inclusión, el apoyo a la diversidad cultural, la promoción de emprendimientos regionales y locales, la desconcentración, la formación de todos los oficios involucrados en las cadenas de valor y las conexiones con lo patrimonial, las culturas populares y las nuevas formas de experimentación e innovación.

Cultura, etnias y convivencia

El conflicto, la paz y la cultura es una tríada muy importante en Colombia, un país que ha vivido una profunda tragedia cultural por más de medio siglo y que se ha manifestado en el desplazamiento forzado, la inmensa cantidad de víctimas, la vulneración de derechos de grupos indígenas, afrocolombianos y raizales, el silenciamiento de manifestaciones expresivas de las comunidades y la ruptura violenta de lazos identitarios. En el Acuerdo de paz firmado en el 2016 entre el Estado colombiano y la guerrilla de las FARC, hay un conjunto de comprensiones de la cultura relacionados con los derechos humanos, el territorio, los enfoques diferencial y de género, los medios de comunicación comunitarios y la construcción de una cultura de paz que se espera de las diferentes instancias de la Justicia Especial para la Paz una presencia fundamental en el restablecimiento de los derechos y las realidades culturales de quienes fueron afectados directa e indirectamente por el largo y degradado conflicto colombiano.

El Ministerio de Cultura ha sido un organismo importante en la promoción de iniciativas para un diálogo entre



la cultura, la convivencia y la paz. Los proyectos llevados a cabo por la Fundación Batuta son un ejemplo de la presencia de la música en zonas de conflicto a través de la formación musical de niños, niñas y jóvenes apoyado por el Ministerio y otras instituciones públicas y privadas.

Colombia es un país en que culturalmente hay una presencia destacada de comunidades indígenas, grupos afroamericanos, raizales y gitanos. Pero también —y debe decirse— en que estos grupos han sido excluidos, estigmatizados y perseguidos. No son solo persecuciones antiguas. Durante años han estado en el centro del huracán del conflicto, asolados por diferentes tipos de victimarios: desde los narcotraficantes, guerrillas, paramilitares y bandas criminales hasta algunos agentes del propio Estado. Si se abre un periódico de estos días se pueden observar carteles, disidencias y guerrillas que combaten en sus territorios por el dominio de los pasos del narcotráfico, los cultivos ilícitos y los laboratorios de procesamiento de todo tipo de estupefacientes o de latifundistas voraces interesados por el robo de sus tierras. A lo que los indígenas responden con sus mingas, formas de justicia tradicional y muertos.

Desde las movilizaciones de los buques esclavistas europeos hasta hoy, los afrocolombianos han sido víctimas de la pobreza, la exclusión y la desatención. Algunas de las zonas más abandonadas del país están habitadas por asentamientos

de comunidades negras que no parecen vivir mejor que sus antepasados esclavizados. Sin embargo subsisten en medio de una inmensa paradoja: junto a la pobreza está una de las mayores biodiversidades del planeta y al lado de la violencia algunos de los lugares más ricos para la extracción minera. Y con ellos un rico paisaje de expresiones artísticas y patrimoniales.

Uno de los temas interesantes en la gestión del ministerio ha sido su apertura hacia un diálogo cada vez más consistente y creativo con otras áreas de la vida social y la gestión pública. Hoy son más frecuentes las interacciones con temas de salud, justicia, medio ambiente o planificación y vida urbana. Las tecnologías han abierto conversaciones impensables hace años con las artes hasta el punto de hablar de cultura digital y de comprobar que algunas de las manifestaciones culturales más destacadas cada vez pasan más por los nuevos soportes digitales. Los planes de ordenamiento territorial, es decir, el diseño de las ciudades hacia el futuro, han encontrado que la cultura es fundamental no solo para estudiar sus equipamientos o las disposiciones de los distritos creativos, sino para el encuentro entre la espacialidad, los modos de vivir, la movilidad y los nuevos sentidos de lo público. Y esto ha generado, por una parte, que el «reino» de la cultura se divida y a la vez, se multiplique. Los territorios cerrados de lo cultural se amplían, convirtiendo estos diálogos intersectoria-

les en fronteras porosas mientras que los dominios hegemónicos se fracturan y los márgenes empiezan a ser significativos y considerados. Lo cultural está también en el Ministerio de las tecnologías de la información y la comunicación en donde se generan instancias para los proyectos de creación, las intervenciones comunicativas en las zonas rurales y en los barrios (a través de programas como Vive Digital), las radios comunitarias y los medios informativos digitales y los modos de apropiación cultural de las nuevas tecnologías.

Cumbres y periferias en la cultura

Las cumbres en las que habitan los ministerios suelen ser centrales. Pero cumbres (por lo menos, en el caso colombiano) hay por todas partes. Vencer esta centralidad geográfica y política ha sido difícil a pesar de los continuos esfuerzos. Algunos de ellos han fracasado porque todo se reduce a una suerte de ritual de mimesis en el que la apariencia le gana la partida a la veracidad. Las políticas continúan centralizadas y operan verticalmente, la participación se canaliza hacia los centros del poder y los procesos de desarrollo son atraídos de manera inexorable por los polos de la concentración cultural. Entretanto las dinámicas regionales no son lo suficientemente fuertes para producir dislocaciones de esta «atracción fatal», con excepción de unas pocas que ya tienen una significativa vida propia. Lo que llama, sin embargo, la atención es la enorme diversidad y persistencia de pequeñas y medianas experiencias culturales y artísticas que se encuentran desperdigadas por todo el territorio nacional y que en trabajos anteriores he llamado «las dinámicas del hormiguero»⁹ retomando el concepto de Michel de Certeau que insistía en que «la cultura está en los márgenes», o el papel de las hormigas que destacaba Clifford Geertz al comienzo de su obra *Conocimiento local* cuando acudía al aforismo africano que nos recuerda que «La sabiduría está en el conjunto de las hormigas».

El hormiguero cultural en Colombia es amplio y diverso. Un país que tiene más de medio millar de emisoras de radio comunitaria y cerca de novecientos medios digitales informativos es un fenómeno para estimar. Si a ellos se junta la gran cantidad de fiestas, festivales populares y carnavales, colectivos de jóvenes entusiasmados por la creación, proyectos locales de memoria, grupos de teatro, pequeñas editoriales independientes y conjuntos de música, se tiene un panorama invaluable.

Las hormigas sobreagan entre problemas de sostenibilidad, necesidades de formación, garantías de estímulo y adecuaciones a las oscilaciones, en ocasiones muy agresivas, del entorno social y político.

Una buena parte de estas «experiencias de hormiguero» existen en zonas muy difíciles, que durante años han estado cercadas por diferentes actores que dominan el territorio por las armas y por los negocios exorbitantes provenientes del narcotráfico, la minería extractiva, el despojo de tierras o la corrupción. Muchas veces viven en medio de ambientes de «extremófilos», incidiendo en la convivencia, el desarrollo de la imaginación, la persistencia de la memoria o el ejercicio de la solidaridad de sus comunidades de proximidad. Esas zonas pueden ser territorios aislados o por el contrario barrios de las grandes ciudades que tienen fronteras invisibles, comunidades enclavadas en zonas cocaleras o pueblos en medio de lugares de tránsito en que actores luchan por su dominio, grupos humanos en regiones con una gran tradición y riqueza cultural o habitantes urbanos conectados con las transformaciones digitales y los flujos creativos internacionales.

Uno de los logros del Ministerio de Cultura de Colombia durante estos años ha sido el trabajo persistente en materia de información cultural. Lograrlo en medio de la fragmentación, las distancias geográficas y las tensiones internas tiene un cierto matiz épico que rodea a algunas de las grandes creaciones culturales colombianas. De manera concertada con la entidad que maneja las estadísticas nacionales (DANE) se tiene una información tan consistente como valiosa sobre los proyectos de desarrollo cultural, el consumo y la apropiación, los hábitos de lectura, el acceso a las nuevas tecnologías y la vertiginosa aculturación digital. Lo interesante es que estos datos han sido recogidos en los últimos veinte años y permiten llevar a cabo estudios históricos y análisis longitudinales. También posibilitan un nivel de comparación de las prácticas culturales y artísticas tal como son asumidas por los colombianos y de contraste con lo que pasa en la región y en general en el mundo. Desde finales de los noventa, Colombia tiene información sobre las relaciones entre economía y cultura, ha estructurado una cuenta satélite de cultura, tiene sistematizada la información sobre inversión estatal en cultura y estudios de econometría que exploran las repercusiones que han tenido algunas de sus políticas culturales más destacadas de las dos últimas décadas (por ejemplo la de cine y la de lectura y bibliotecas). A ello se agrega la información especializada en cada uno de los sectores de la cultura como la música, el cine, algunos centros históricos y las fiestas y carnavales.

El talón de Aquiles de los Ministerios de Cultura es su presupuesto en varios aspectos: en su monto total anual, en su relación con las asignaciones presupuestales generales de los gobiernos y en su distribución en programas y apo-

yos. En el caso colombiano, el presupuesto de cultura ha sido permanentemente el más bajo. Sin embargo no siempre ha sido así. El gobierno del alcalde de Medellín Sergio Fajardo lo aumentó a un 4% en un claro gesto de voluntad política.

Varias leyes de la cultura tienen interesantes estrategias fiscales como la ley del libro, la ley del cine, la ley de la economía naranja y la ley de espectáculos públicos. Los recursos provenientes del Impuesto Nacional al Consumo-INC (anteriormente Impuesto al Valor Agregado- IVA), a la tarifa del 4% al servicio de la telefonía móvil, son una de las fuentes de financiación a la cultura. Pero aún hay un camino por recorrer en la búsqueda de recursos a través de las alianzas público-privadas y el mecenazgo.

En uno de sus diarios Alexander Von Humboldt describe su llegada a Santafé de Bogotá así:

Los ojos están acostumbrados a los espesos bosques, precipicios y montes rocosos y de repente ve ilimitados campos de trigo en la planicie sin árboles. Y exactamente a esa altura, a la altura de los más altos Pirineos, el Canigou, en esa atmósfera encarecida han levantado los hombres una gran ciudad...

Casi dos siglos después, Gabriel García Márquez propuso una imagen de pesadilla para oponerse a la existencia del Ministerio de Cultura. En su imaginación, la apoteosis del centralismo sería: «la cultura de todo el país dirigida desde la cumbre de la Plaza [sic] de Bolívar». Aunque aún ande por las cumbres de este país andino y haya reconocido en parte la importancia de una cultura venida desde abajo, el futuro del Ministerio de Cultura está, como lo señaló nuestro escritor, mucho más del lado de las periferias.

Notas

(1) Profesor en la Maestría en Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha sido asesor del proyecto

de Economía y Cultura del Convenio Andrés Bello, del Ministerio de Cultura de Colombia y de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá. Participó en el Plan de Desarrollo cultural de Medellín y fue el coordinador del Compendio de Políticas culturales del Ministerio de Cultura de Colombia (2010). Ha participado en proyectos culturales de la UNESCO, la AECID, la SEGIB, la OEA y la OEI. Miembro de la Junta Directiva de FUNDALECTURA, del FOTOMUSEO y la Fundación Gabo de Nuevo Periodismo Iberoamericano.

(2) “Gabo se opone a Mincultura”, Bogotá, El Tiempo, 6 de Julio de 1994.

(3) óp. cit.

(4) Decreto 2120 de 2018 por el cual se modifica la estructura del Ministerio de Cultura.

(5) Sanabria, A. (2000): *Ley general de cultura*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

(6) Rey, G. (2010): *Compendio de Políticas culturales*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

(7) VV. AA. (2013): *Hábitos de lectura, asistencia a bibliotecas y consumo de libros en Colombia*, Bogotá, Fundalectura, Ministerio de Cultura, Ministerio de Educación, Ministerio de tecnologías de la Información y las Comunicaciones DANE, Cerlalc, Cámara Colombiana del Libro, Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.

(8) *Cultura a la medida. Análisis de la Cuenta Satélite de Cultura de Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2015.

(9) Martinell, A. (coord.) (2010): “La insistencia en la metáfora. Experiencias locales de cultura y desarrollo en Colombia” en *Cultura y Desarrollo*, Madrid, Fundación Carolina, Siglo XXI, págs. 181-208 y Rey, G. (2018): “La vida en el hormiguero”, *Revista ARCADIA*, Bogotá, n° 154.

monográfico



El papel de la cultura en la construcción de paz y en el desarrollo territorial de Colombia

Luis Manuel Úsuga Samudio¹

207

El definitivo papel de la cultura en la construcción de diversos procesos que ayudaron a consolidar la «convivencia ciudadana» como uno de los baluartes imprescindibles para el desarrollo del proceso de paz, es contado en este artículo por una de las personas que más ha trabajado por su implementación. Colabora desde hace muchos años en la puesta en marcha de procesos culturales como herramientas para la construcción de ciudadanías activas. Cree en la cultura como los pájaros creen en el aire, de una manera casi «irracional» pero cargada de razones, que son las que poco a poco va desgranando en este artículo tan emotivo como cargado de argumentos para entender el verdadero papel de la cultura en la reconstrucción del tejido social colombiano.

El 13 de marzo de 1988 se realizó la primera elección popular de alcaldes y gobernadores en Colombia². Lo recuerdo muy bien. Antes, los alcaldes eran designados por los gobernadores, quienes, a su vez, eran nombrados por el presidente de la República. A pesar de que este tenía en cuenta a los senadores elegidos popularmente, pocas veces se aplicaban criterios que reflejaran la voluntad o las necesidades de los habitantes de los territorios³. La descentralización admi-

nistrativa permitió que los gobernantes locales tuvieran mejores herramientas para implementar modelos consecuentes con las particularidades de los territorios. También permitió que los ciudadanos pudieran cambiar el rumbo de la ciudad cuando los elegidos no hacían bien su trabajo⁴.

Treinta años después de iniciado este proceso, siguen existiendo asimetrías en la participación regional y enormes retos para que se apliquen plenamente las herramientas con que cuenta el país en materia de descentralización. Por otra parte, la participación ciudadana, gestora del desarrollo territorial, es perseguida, como lo muestra la sistemática desaparición de líderes sociales en los últimos años en el país.

Esta terrible tragedia sucede después del proceso de paz suscrito con la guerrilla de las FARC. Esta fuerza militar que contaba con 15.700 personas armadas⁵, se desactivó en territorios que fueron ocupados en algunos casos por disidentes que no quisieron desmovilizarse y mayormente por criminales organizados. Los líderes sociales inmolados, en su mayoría, trabajaban en procesos de restitución de tierras arrebatadas por la guerrilla, los paramilitares o por terratenientes, y defendiendo ecosistemas destruidos por la minería ilegal y los cultivos ilícitos. Este fenómeno solo se puede explicar desde la cultura y, por supuesto, solucionar a través de

ella. La violencia ha estado presente durante toda la historia de nuestro país y a pesar de que se cambian periódicamente las justificaciones políticas o económicas, en esencia se preserva el método: la eliminación de la persona que piensa diferente. Este mecanismo forma parte de los imaginarios que inspiran a los integrantes de los bandos en conflicto y a una buena parte de la comunidad.

El proyecto de nación del siglo pasado

En los años sesenta y setenta la construcción de ciudadanía y de los valores de la nación correspondían a un proyecto gubernamental centralista que desconocía la diversidad y pluriethnicidad colombiana. Para este fin, el gobierno usaba las dos cadenas de televisión y la emisora nacional pública; Inravisión y la Radiodifusora Nacional promovían la música de la región andina (Bambuco, Pasillo, Güabina) como la música colombiana, desconociendo y subestimando músicas tan poderosas como las del pacífico, la cumbia, la llanera y el vallenato. La pretensión de esta estrategia era la implementación de un relato dominante del centro del país y de una cultura criolla blanca que reivindicaba derechos coloniales ya extintos por aquellas fechas. Colcultura, que era la institución nacional responsable de apoyar y promover el desarrollo cultural en la nación, en su primera década (existió desde 1968 hasta 1997) apoyaba principalmente las bellas artes y la música andina colombiana. Este conjunto de manifestaciones era considerado «cultas» por el gobierno y lo culto era moderado, elegante, no soez, no popular. Era un relato de la élite para sostener su posición dominante.

En contraste, desde los años setenta se vivió una fuerte politización en las artes. La revolución cubana alimentó el fuego de los procesos insurgentes de la región. En Colombia, muchos grupos teatrales, músicos y escritores rompieron los marcos trazados desde las políticas públicas y se convirtieron en poderosos vehículos de comunicación de las organizaciones políticas y guerrilleras de izquierda. El boom latinoamericano con Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez y otros enaltecía las propias culturas y denunciaba la inequidad, reclamando justicia social. Se conformaron grupos de teatro con siglas similares a las de la guerrilla: Teatro Experimental de Cali TEC, Teatro Popular de Bogotá, Teatro Popular de Medellín, La Candelaria y otros. La nueva trova cubana, la música popular brasilera y la canción protesta fueron el marco para los artistas nacionales. Pablus Gallinazo, Ana y Jaime, Grupo Suramérica y Jorge Veloza, entre otros, denunciaron la opresión de los gobiernos y convocaron la movilización social.

El apocalipsis según Pablo

En los años ochenta se consolidó el enormemente lucrativo negocio del narcotráfico. En Colombia, especialmente en el norte del país, desde los años setenta, se cultivaba marihuana. Esta era exportada ilegalmente hacia Estados Unidos. En la siguiente década se dieron cambios culturales y estéticos que afectaron los gustos de los consumidores estadounidenses. La cocaína se impuso a la par de un aumento enorme de la población que la demandaba. Este negocio producía astronómicas ganancias a los criminales que lo dominaban en todo su ciclo de producción: cultivo en las selvas de Bolivia, Perú, Brasil y Colombia, rutas de transporte y en su venta por mayoreo en Norteamérica y Europa. Este próspero ecosistema gestó narcotraficantes altamente competitivos que se aliaron en carteles que debilitaron la ya precaria institucionalidad existente en esta época.

Esta década fue también el escenario en el que se crearon las autodefensas campesinas, organismos conformados por víctimas de una guerrilla dogmática y extremista que asesinó y empobreció a terratenientes y gente humilde de los campos. Los diversos grupos guerrilleros que existían habían nacido y se habían consolidado por décadas en un país pobre e inequitativo que no brindaba esperanzas a sus habitantes, pero también se habían agotado políticamente y en muchos de los territorios que ocupaban perdieron las simpatías de los pobladores.

Luego de que el grupo guerrillero M-19 secuestrara a Martha Nieves Ochoa, hermana de una poderosa familia de narcotraficantes, algunos miembros del «establecimiento»⁶ se asociaron con los narcotraficantes y crearon el MAS (Muerte a Secuestradores). En el proceso de implementación, los narcotraficantes se unieron a las autodefensas. Estas nunca volvieron a detentar su carácter político o su enfoque de defensa de los campesinos. Se convirtieron en una organización criminal que derivó su sustento del narcotráfico y que justificó su existencia como la única forma de conservar el orden de la nación.

Puede que este momento haya sido el de mayor desesperanza en Colombia. La tasa de homicidio de Medellín, la segunda ciudad del país, era superior a la de muchos países en guerra. En un análisis realizado por el sociólogo Max Yuri Gil Ramírez, entre los años de 1975 y 2018 la ciudad registró 98.500 homicidios, desde 1976 la tasa siempre ha sido superior a veinte homicidios por cada 100.000 habitantes. La OMS considera que cuando hay una tasa superior a diez, hay una situación de violencia epidémica.⁷

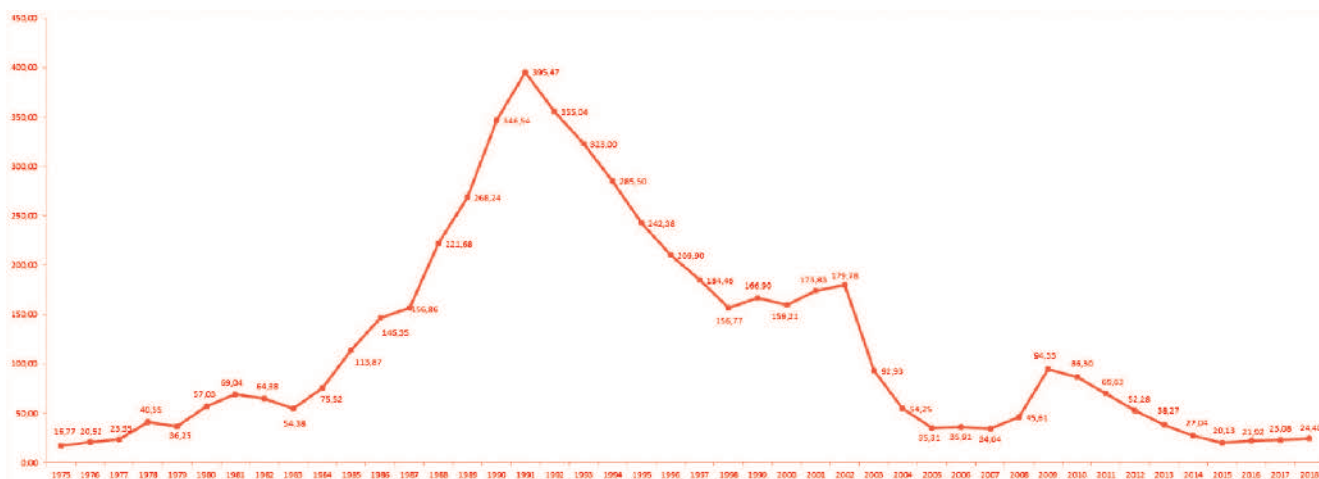


Ilustración 1. Evolución de la tasa de homicidio en Medellín - Max Yuri Gil Ramírez. Datos suministrados por el SISC.

De lo político a lo estético

Muchos colombianos entendimos que más de trescientas mil muertes violentas producidas entre las décadas del cincuenta y del ochenta, en medio del fragor de una guerra civil denominada «época de la violencia», y el posterior conflicto protagonizado por las guerrillas de las FARC, M-19, EPL, Quintín Lame y otros, no produjeron, ni iban a producir los cambios sociales que reclamaba el país. Por el contrario, se constató que el balance desfavorecía a las poblaciones más vulnerables de los campos y las ciudades. En respuesta, muchos creadores y organizaciones culturales desvincularon sus objetivos de las organizaciones políticas legales e ilegales. Se privilegió el arte y la vida. Un acontecimiento importante de estas nuevas formas lo representó el Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales (el más antiguo de América) que desde 1984 concentró su guion más en lo estético que en lo político.

El trabajo de las organizaciones culturales de Medellín ilustró este nuevo enfoque de manera clara. En 1987, un entusiasta grupo de jóvenes liderado por Jorge Blandón, fundaron la Corporación Cultural Nuestra Gente. Esta organización tiene su sede en el empinado barrio Santa Cruz. La compraron con recursos propios, vendiendo paletas y empanadas en el estadio, gestionando recursos con organizaciones

de cooperación internacional y gobiernos locales. En esta casa de color amarillo hacen teatro, música, danza y se pelean con las bandas criminales del sector por los jóvenes. Este espacio ha ofrecido alternativas de vida diferentes a las de las bandas de sicarios, de las milicias urbanas, de los paramilitares y de las organizaciones criminales que azotan al barrio hasta los días de hoy. Gozan del respeto de la comunidad y esta legitimidad los ha blindado de los asesinos que siguen siendo la influencia principal en el territorio.

Los conflictos por los territorios de las bandas de narcotraficantes afectaban particularmente a los habitantes de los barrios de Medellín. Se delimitaron fronteras invisibles que no podían ser traspasadas por los vecinos. En los límites permanecían, apostados, jóvenes armados que tenían la orden de asesinar a cualquiera que desconociera esa frontera. En 1990, el grupo Barrio Comparsa decidió traspasar con su acto festivo comunitario, en zancos, con saltimbanquis y su alegre percusión, la frontera del barrio Manrique (uno de los más peligrosos). Los sicarios no dispararon. En el siguiente barrio: Aranjuez, se encontraron con otra comparsa y siguieron recorriendo la ciudad. A partir de ese momento se institucionalizó un respeto generalizado por parte de los sicarios hacia los artistas que trabajaban en los barrios.

El famoso narcotraficante Pablo Escobar en la década de los ochenta arrojó desde una avioneta unos volantes en los que conminaba a la población de Medellín a no salir después de las nueve de la noche, so pena de ser asesinados por sus sicarios. La ciudadanía sabía, sin atisbo de duda, que esta amenaza iba a ser ejecutada y atendieron la orden. Se demostraba la existencia de un Estado paralelo que domina-

ba el territorio con sus dos millones de habitantes. El teatro Matacandelas, una organización cultural ubicada en el centro de Medellín programó por esos días una temporada de la obra de Fernando Pessoa “Oh Marinheiro” a las 12 de la noche en abierto desacato a la orden del mafioso. La asistencia de público fue copiosa y aunque muchos de los espectadores se quedaron en las instalaciones del teatro hasta que amaneció, por miedo a ser asesinados en la calle, el hecho tenía una fuerza simbólica muy poderosa.

Esos tiempos también fueron testigos del nacimiento del Festival de Poesía de Medellín. Desde sus inicios en 1991 todas las versiones se han realizado en el espacio público, en la calle, con poetas de todo el mundo, varios premios nobel, que se han solidarizado con la tragedia que ha afectado a la ciudad y también ha servido como canal para que más de treinta mil medellinenses, de forma ritual, hasta hoy, todos los años, retomen el espacio que les había sido arrebatado.

En 1990 el escritor y periodista Alonso Salazar publicó *No nacimos pa semilla*, una obra que permite atisbar la realidad de los jóvenes de la ciudad y las razones que gestaron el fenómeno del sicariato. Desde el cine, Víctor Gaviria nos ofrece una visión de la realidad de los jóvenes con la película “Rodrigo D No futuro” en la que el arte es expuesto como una herramienta que permite comprender los imaginarios juveniles. Estos dos trabajos, que retrataron la enorme tragedia humanitaria que agobió a la juventud de Medellín, contaron con una masiva aceptación por parte del público y se constituyen en hitos mediante los cuales se pueden emprender soluciones diferentes a las del uso de las armas por parte del Estado.

Este escenario de crisis fue el caldo de cultivo en el que germinaron proyectos culturales y sociales que desde la sociedad civil pusieron en evidencia que el gobierno no contaba con el modelo ni con el vigor para enfrentar la crisis.

El gobierno del presidente César Gaviria Trujillo (1990-1994), en medio de este turbulento escenario, creó una novedosa estructura denominada Consejería Presidencial para Medellín y su Área Metropolitana, liderada por la periodista María Emma Mejía. Por primera vez el gobierno nacional descentralizó su poder, desplazándolo hasta el propio escenario del conflicto y valiéndose de la experiencia y la legitimidad en el territorio de las organizaciones sociales y culturales. Esta estrategia, sumada a la constituyente (1991) y al fortalecimiento de la institucionalidad, permitió pasar la hoja de la violencia que instituyeron los carteles de la droga.

En el período que siguió al desmonte de las estructuras criminales de Pablo Escobar y del Cartel de Cali, se

consolidaron nuevas fuerzas como la Oficina de Envigado y la Banda de la Terraza que agruparon a los lugartenientes de los anteriores capos y se apropiaron de las rutas y mercados de la droga que quedaron disponibles. A pesar de que disminuyó drásticamente la violencia de las organizaciones delincuenciales, esta no desapareció totalmente. Las guerrillas, que desde su creación habían permanecido principalmente en el campo, se sumaron a este escenario con la conformación de milicias urbanas que detonaron una confrontación con las bandas criminales que tenían puesto el chaleco del paramilitarismo para justificar políticamente su accionar militar.

El clímax de este conflicto se dio el 16 de octubre de 2002 en la comuna 13, en el occidente de la ciudad, con la operación Orión. Esta acción militar duró dos días. Fue una batalla campal en la que las fuerzas armadas colombianas rodearon varios barrios de la ciudad con el apoyo de helicópteros artillados que realizaron bombardeos urbanos. El último reducto de guerrilleros urbanos fue exterminado y se ha comprobado que se recibió apoyo de los paramilitares. La operación fue ordenada por el presidente Álvaro Uribe Vélez. En ese terrible escenario, de nuevo, surgieron organizaciones culturales que brindaron alivio a las comunidades afectadas por este conflicto.

El artista plástico y rapero Aka, fomenta en la comuna 13 una (r)evolución de ciudad. Creó el proyecto AgroArte, que construye tejido social, resistencia, memoria y seguridad alimentaria. En los lugares donde han asesinado personas (principalmente jóvenes) han creado huertas que son apropiadas por quienes habitan el barrio, re-significando el sentido que las marcó con el miedo y ofreciendo también alimentos que son consumidos por la comunidad. En este espacio, surgió el Partido de las Doñas, conformado en principio por mujeres, que en muchos casos fueron víctimas; madres, en su mayoría, de jóvenes asesinados o desaparecidos.

Somos el Partido de La Doñas, resultado de la unión de Mujeres que se reconocen como facilitadoras en el camino de la dignidad y la lucha, somos quienes, mediante el amor, defendemos la vida como el valor más sagrado en la ciudad del miedo. Como si fuésemos semillas que el viento esparce, llegamos desde las verdes montañas para florecer en la ciudad, dejando tatuado nuestro carácter en el territorio que nació en nuestras manos, que hemos construido y defendido desde los años en los que la luz aún faltaba y el agua corría sin cauce desde la montaña. Mujeres de campo y ciudad,

de barrio y vereda⁸, de la historia y sin banderas, que tenemos un método contra el olvido, dentro de nuestra sabiduría tenemos el bálsamo para sanar las heridas del alma, una coraza de valentía para derrotar el miedo mientras nos tejemos en un hilo fuerte que nos une haciéndonos resistentes y resilientes ante la adversidad.

Así como cuidamos de nuestros jardines, somos guardianas de la memoria de la comunidad, una memoria que resiste dignificando la vida, transformando la sociedad, dando voz al oprimido y construyendo nuevas ciudadanías donde no tendrá cabida la demagogia. Somos maestras de los nuevos ciudadanos, que participan en la construcción de un nuevo país en el que todos y todas contamos.

Todos los ciudadanos y ciudadanas pueden hacer parte del Partido de las Doñas, tenemos actividades semanales y tenemos un banco de tiempo solidario. Otro barrio y otra ciudad es posible con el Partido de las Doñas⁹.

El poder simbólico de este trabajo tiene una incidencia directa en los habitantes del barrio y un gran poder de comunicación hacia el exterior; con las autoridades, la ciudad y el país pueden influir en grupos de opinión para proteger y sanar el territorio.

Tres décadas después de Nuestra Gente, en la comuna 13 y como reacción a la desesperanza, nace Casa Morada. Esta experiencia es comparable con la de la Corporación Nuestra Gente en el sentido de que el espacio (la morada) es la dimensión que vincula al proyecto con la comunidad. Los jóvenes pueden desarrollar sus talentos en un sitio para ensayar música, una emisora, talleres de computación, poesía y otros. Se definen y desarrollan como colectivo, esto permite la construcción de un guion adaptable a los vertiginosos cambios que afectan el entorno. Hacen trabajo político, no hacen proselitismo electoral. En su página exponen unas sugestivas definiciones:

¿Qué es Morada? Somos un colectivo en red sin ganas de hacer negocios, sin ánimo de formalizarnos, ni de corporatizarnos. Somos un colectivo con emisora, con un espacio (o morada material), con actividades, con alianzas para crear, para disfrutar, para encontrarnos. Nos mueve el placer, nos unen unas sensaciones. Si tienes un proyecto artístico, cultural, periodístico, investigativo y necesitas un lugar para crear, para



el intercambio, ¡Bienvenido! Nos movemos en red por el voz a voz, tejiendo uno a uno, no somos un espacio público, ni una sede cultural del gobierno ¿Cómo funciona Morada? Morada no tiene director, no tiene jefe, no tiene personería jurídica. Ha sido capaz de sobrevivir por la generosidad, el trueque, el parche, el disfrute, el voluntariado, la pasión. La acumulación no es importante, el monopolio no es un deseo, el control no es una pulsión¹⁰.

En Medellín y en Colombia existen miles de organizaciones culturales que realizan trabajos similares. En la comuna 13, Jeihhco Castaño¹¹, el rapero, se enfrenta con su música a los asesinos de jóvenes. Casa Kolacho ha promovido la realización de una inmensa galería abierta: “Graffiti Tour”, en la que los jóvenes artistas narran desde su estética la historia de la tragedia y la esperanza del barrio. Este espacio se ha convertido en un concurrido destino turístico, visitado por personas provenientes del exterior y de otras ciudades de Colombia. Juanes, el reconocido cantante internacional, desde 2010 creó la fundación Mi Sangre para atender a los niños víctimas de las minas antipersonal sembradas en

los campos por la guerrilla. En Bogotá la fundación Ojo al Sancocho crea un festival de cine con el mismo nombre, en una de las localidades más pobres de la ciudad, para dignificar la diversidad de sus expresiones culturales y artísticas. Sancocho es una sopa típica de Colombia que se prepara con muchos ingredientes diferentes. Los invitados internacionales y nacionales deben alojarse en el barrio, en las casas de los vecinos. Esto ha logrado que se entienda esa realidad cotidiana y comunica a sus habitantes un profundo sentido de dignidad y orgullo.

La clave es la solidaridad. Las personas, los creadores y la comunidad participan en la construcción de la realidad, de las soluciones. El gobierno nacional y los de algunas ciudades han incorporado esos guiones a la oferta pública. El Ministerio de Cultura de Colombia, uno de los más antiguos de América, ha funcionado ininterrumpidamente desde su creación. Esto evidencia que esta institucionalidad es alimentada y sostenida por la sociedad civil y, también, por los sucesivos gobiernos, a pesar de haber sido muy diferentes unos de otros en su filosofía política.

Las dos ciudades más grandes del país no han sido diferentes de la realidad nacional, sino que incluso han sostenido apuestas más grandes por el sector. La Secretaría de Cultura de Medellín ha tenido hasta el 4% del presupuesto de inversión de la Alcaldía con un presupuesto que no ha sido inferior a los 35 millones de euros anuales y que ha ascendido durante varios períodos a cifras superiores a los 50 millones¹². La Secretaría de Cultura de Bogotá tiene un sistema de participación con 610 consejeros que actúan como un organismo de consulta y veeduría del gobierno de la ciudad¹³. Estos fueron elegidos con una participación de cuarenta y seis mil electores. La ciudad asigna más del 3% del presupuesto de inversión y cuenta con una oferta pública estable que no se afecta de manera significativa en los cambios de gobierno. Se destaca un proyecto orquestal que beneficia a más de veinticuatro mil niños. En todos los municipios del país hay un mínimo (muy pequeño) de recursos asignados para cultura lo que ha permitido que haya una oferta consolidada y permanente con más de mil fiestas populares y casas de la cultura en la mayoría de los municipios.

La paz con la guerrilla de las FARC

El 24 de noviembre de 2016 se acordó la paz entre el gobierno colombiano y las FARC luego de un arduo proceso que había comenzado en 2012. Desafortunadamente en la consolidación del posacuerdo no se concibió, de manera institucional, la articulación con el sector cultural para tra-

bajar en los imaginarios de la nación para la reconciliación. Se dieron garantías de manutención durante el proceso de reincorporación a los excombatientes, apoyo jurídico, desarrollo económico, se abrieron espacios para la participación pacífica en política, pero no se trabajó en la construcción de escenarios para la reconciliación desde la perspectiva cultural. El conflicto con las FARC tuvo una duración de más de cincuenta años. El terror cultivado sistemáticamente y padecido por todos los bandos produjo profundas heridas que se deben atender también desde una perspectiva cultural.

En una sociedad tan convulsionada como la de Colombia, la cultura ha demostrado ser un blindaje efectivo en contextos de violencia, que convoca a la acción ciudadana para la construcción de una institucionalidad pertinente.

La Ley General de Cultura 397 de 1997 es la que ha soportado al Ministerio de Cultura desde hace veintidós años. Esta operación consistente y continua ha permitido que entendamos, adoptemos, disfrutemos de nuestra diversidad, reconozcamos, protejamos y aprovechemos nuestra multiculturalidad. Contribuyó a la paz, pero está perdiendo vigor porque la realidad ha cambiado dramáticamente. Los problemas de seguridad son diferentes. El posacuerdo, las empresas criminales transnacionales, la desinstitucionalización y la corrupción, entre otros, reclaman cambios en la estructura del sistema, en la política pública, de manera que se diseñe el guion de manera conjunta, con la participación de las comunidades, de la academia, los empresarios, los creadores y los políticos, para que en los siguientes veinte años curemos de manera consistente nuestras heridas, desarrememos nuestros espíritus y al fin podamos tener paz.

Notas

(1) Administrador de Empresas de la EAN – Escuela de Administración de Negocios de Bogotá. Posgrado en Gestión de Ciudades y Emprendimientos Creativos de la Universidad Nacional de Córdoba. Corresponsable del diseño e implementación de la Política Pública de Emprendimiento e Industria Cultural y Creativa de Bogotá DC., de la implementación de la Cuenta Satélite de Cultura de Bogotá, del mapeo del sector cultural de Bogotá. Cofundador de la Corporación Cultural Ateneo Porfirio Barba Jacob, presidente de la Red Colombia de productores Culturales, director del Festival Iberoamericano de teatro sede Medellín, director Ejecutivo del Circuito de Salas Teatrales, del Semanario Cultural, director de eventos Culturales de la Alcaldía de Medellín durante el 2007 y Secretario de Cultura Ciudadana de Medellín 2008-2011, director de asuntos locales y parti-

cipación de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deportes de Bogotá.

(2) Registraduría Nacional del Estado Civil (2013): *Comunicado de Prensa No.153 de marzo de 2013*, <https://www.registraduria.gov.co/Se-cumplen-25-anos-de-la-primera.html>.

(3) VALENCIA-TELLO, D. y VERA, K. D. C. (2013): *Descentralización y re-centralización del poder en Colombia. La búsqueda de equilibrios entre la nación y las entidades territoriales*, Dikaion, <http://dx.doi.org/10.5294/DIKA.2014.23.1.7>, 2013.

(4) DNP (2002): “Marco conceptual y resultados de progreso municipal” en *Evaluación de la descentralización municipal en Colombia: Balance de una década*.

(5) RCN (2014): *Nacional*, <https://noticias.canalrcn.com/nacional-pais/guerrilla-las-farc-contaria-15700-hombres>.

(6) Anglicismo *establishment*, que en Colombia se refiere al conjunto de personas y entidades de la clase dominante que se asocian para conservar el poder.

(7) La fuente de información se registra en el SISC, Sistema de Información para la Seguridad y la Convivencia.

(8) En Colombia, la vereda es una división territorial que se ubica en la periferia de los cascos urbanos, es un área rural que depende administrativamente de las alcaldías.

(9) Partido de las Doñas (2019): *partidodelasdoñas.org*, fecha de consulta: 30/08/2019, <https://xn--partidodelasdoas-kub.org/>

(10) Morada (2019): *Morada*, fecha de consulta: 30/08/2019, <https://morada.co/habitar/morada/colectivo/>

(11) Puede consultarse en: <https://www.kienyke.com/historias/jeihhco-c15-lider-social-comuna-13>

(12) BENJUMEA ZAPATA, G. (2019): *ITAKA. Cultura, Concepto y Conocimiento*, fecha del consulta: 05/09/2019, <https://itakacultura.com/es/?fc=module&module=prestablog&controller=blog&id=12>

(13) Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, fecha de consulta: 05/09/2019, <https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/participacion-distrital/sistema-distrital-de-arte-cultura-y-patrimonio>.

monográfico



Cultura y economía, soluciones y desafíos para las políticas culturales públicas en Colombia

David Melo¹

215

Desde su activa contribución al crecimiento de los estudios sobre Economía y Cultura desarrollados en el seno del Convenio Andrés Bello hasta su reciente paso por el viceministerio de Economía Naranja, David ha fortalecido la mirada cultural como pieza fundamental en las políticas de desarrollo y crecimiento nacional. Suma un conocimiento amplio de lo regional y de lo sectorial, procesos que construyen en él capacidades especiales para ser «estadista» de la cultura, algo que diversos gobiernos han sabido apreciar dándole puestos de gran responsabilidad. Una figura necesaria en la institucionalidad de la cultura, que no se fragua con facilidad, sino con el trabajo de muchos años y en diversas responsabilidades como ha sido su caso.

Desde muchos puntos de vista, la Constitución de 1991 significó una drástica transformación de la concepción del estado y la sociedad colombianos. Esta redefinición constitucional fue el producto de las primeras negociaciones con grupos guerrilleros alzados en armas y representó un acuerdo entre diferentes grupos políticos y sociales, liderado por

grupos de jóvenes que buscaron una profunda revisión a una larga historia de inequidades.

Casi un siglo después de la Constitución de 1886, la del 91 reconoció a la cultura como fundamento de la nacionalidad y a Colombia como una nación pluriétnica y multicultural, pasamos de una estrecha vinculación entre el estado y la religión católica a la libertad de cultos, del castellano como lengua oficial al reconocimiento de las más de sesenta lenguas del país como oficiales en sus territorios... al mismo tiempo que íbamos de un estado centralista a una gradual adopción de decisiones de gobierno desde los hoy más de 1.100 municipios y 32 departamentos.

La perspectiva cultural de la Constitución del 91 se manifiesta además en disposiciones de mayor arraigo en nuestra historia, como la protección a la libertad de expresión y a la libertad de creación o a la directa responsabilidad del estado en la preservación del patrimonio cultural de los colombianos.

El conjunto de los derechos culturales derivados de la carta constitucional ha demandado un extenso camino de desarrollos normativos y no escasos debates públicos, no solamente en la legislación específica del campo cultural, sino

además en la perspectiva cultural de campos como la educación, la seguridad social, la organización política, entre otros.

Uno de los campos con mayores tensiones en estos desarrollos de ley ha sido el de las relaciones entre la cultura y la economía —las economías creativas—, que muchos autores han circunscrito a las industrias culturales.

El hilo conductor de este artículo sobre políticas culturales en Colombia es justamente una mirada de algunas de las principales conquistas y desafíos para el sector cultural desde la Constitución del 91, con énfasis en industrias culturales y economías creativas, y en particular, las artes escénicas, el cine, la televisión y la producción editorial, en medio de la convergencia digital.

Algunos hitos previos a la Constitución del 91

En la primera mitad del siglo XX, con largos períodos de hegemonía del partido conservador e influencia de la iglesia católica, se dispusieron cargas tributarias para los espectáculos públicos —musicales, teatrales, danza, cine— de los que podría deducirse una propensión a restringirlos más que incentivarlos, probablemente por preocupaciones sobre la moral pública. Los recaudos de estos impuestos se destinaron para la financiación de inversiones en diferentes campos para las comunidades más pobres (1918), hasta los gastos de la guerra contra el Perú (1932) y la reconstrucción de Quibdó (1967).

Hasta la Constitución del 91, los diferentes ensayos para el estímulo a la producción cinematográfica en el país produjeron ligeros auges y grandes decepciones: desde los incentivos creados en 1942 hasta las políticas de sobreprecios para la producción de cortometrajes en los setentas y las ambiciosas estrategias de la estatal FOCINE en los ochentas basadas, primero, en la producción directa a cargo del estado y, después, en créditos que asfixiaron a los empresarios del cine. Todas ellas, en especial cerca de cuarenta producidas durante la existencia de FOCINE, dejaron todo tipo películas y algunas memorables, con participación incluso de unas pocas en los escenarios internacionales más representativos.

Con la única y muy particular dictadura militar que tuvo Colombia (1953-1957) llegó también en 1954 la televisión, que fue pública durante sus primeros años en los que sobresale el desarrollo de un modelo de tele/teatro con obras y autores de calidad. Gradualmente se fueron ensayando modelos mixtos (público/privados) hasta consolidar en la década de oro en los ochenta un amplio número de productoras/programadoras privadas nacionales mediante modelo de concesión, canales educativos y culturales a cargo del es-

tado y el nacimiento de televisiones regionales. En la producción nacional para televisión en esta última década antes de la Constitución del 91 hay telenovelas y series nacionales con fuerte impacto en las audiencias y valiosas experiencias de producción documental en especial en las televisiones regionales. En el marco regulatorio resultó fundamental la existencia de cuotas de producción nacional del 70% —telenovelas, en especial— en las franjas de mayor audiencia.

Esmeralda Arboleda, la primera mujer senadora en Colombia en el período de 1958 a 1961, líder de movimiento sufragista, es autora del primer proyecto de ley que impulsó la industria editorial en el país en 1958, mediante la reducción de impuestos a las industrias gráficas y editorial y el fomento a las bibliotecas públicas. Nuevos desarrollos legislativos en 1973 y 1983 reforzaron los instrumentos de la ley Arboleda y consiguieron en los ochenta un auge en particular en la industria gráfica con efectos sobresalientes en la producción y exportación de libros y en la prensa escrita tanto en periódicos como en revistas.

Estas intervenciones de política pública en campos específicos de las industrias culturales estuvieron acompañados por una diversidad acciones de promoción desde el Ministerio de Educación durante la primera mitad del siglo XX, en especial de promoción de la lectura y la cultura escrita, hasta la creación durante el gobierno de Carlos Lleras en 1968 del Instituto Colombia de Cultura—Colcultura, entidad que para la expedición de la Constitución del 91 reunía los esfuerzos de promoción en las artes, las bibliotecas, los museos, las comunicaciones, principalmente, con prioridad en las bellas artes y el patrimonio, actividades que no darían rentabilidad en manos del sector privado.

Los últimos treinta años, algunas conquistas para la industria cultural

La expedición de la Constitución del 91 coincidió con una profunda reforma de la estructura empresarial y social del país mediante la denominada apertura económica del gobierno del presidente César Gaviria.

Así, al tiempo que se ponía en marcha una Constitución garantista en materia de derechos sociales y culturales, la economía enfrentó fuertes desafíos producto de la mayor competencia con empresas transnacionales.

Si bien desde la ley del libro de 1993 y en las sucesivas reformas tributarias hasta el día de hoy se han mantenido la exención en el impuesto al valor agregado y tratos preferenciales en el impuesto a la renta para la impresión de productos editoriales nacionales, durante estos casi treinta

La política cultural tuvo su desarrollo legislativo de mayor impacto con la ley de cultura de 1997, que precisa las responsabilidades del estado para el cumplimiento de los derechos culturales, plantea un sistema de incentivos mediante convocatoria pública para el fomento de la investigación y la creación, ...

años la industria del libro ha enfrentado escenarios de dura competencia con productos editoriales extranjeros y momentos de brillo cuando la tasa de cambio ha sido más favorable. El factor más determinante del desempeño de todos los segmentos de la industria editorial —los libros y, en especial, los periódicos y las revistas— ha sido la transición hacia el mundo digital que recompuso sus modelos de sostenibilidad y está demandando nuevas exigencias que la política cultural no ha terminado de construir.

La televisión tuvo con la ley de 1995 una drástica recomposición con la privatización y la asignación de solo dos canales a los principales grupos económicos del país en reemplazo del modelo de televisión mixta que había permitido el surgimiento de cerca de ochenta productoras privadas. Desde el inicio de sus operaciones en 1998, los dos canales privados han dominado la audiencia de la televisión abierta con producciones colombianas en cumplimiento de

la cuota de televisión nacional, y han compartido con un canal mixto (recientemente privatizado), dos canales públicos, ocho televisiones regionales, televisiones locales y canales comunitarios.

En 1998 se asignaron licencias para televisión por suscripción, que gradualmente ha ido ganando audiencias respecto de la televisión abierta. Como ha sucedido con la industria editorial, la aparición de las plataformas digitales ha representado el cambio más importante de la industria de la televisión, ha recompuesto el consumo de productos audiovisuales y constituye también hoy el principal desafío de la política cultural, aún por resolver.

La política cultural tuvo su desarrollo legislativo de mayor impacto con la ley de cultura de 1997, que precisa las responsabilidades del estado para el cumplimiento de los derechos culturales, plantea un sistema de incentivos mediante convocatoria pública para el fomento de la investigación y la creación, define los ámbitos de responsabilidad del gobierno en materia de preservación y apropiación del patrimonio cultural y establece las bases de un ordenamiento institucional descentralizado denominado Sistema Nacional de Cultura, encabezado por un ministerio que se crea mediante la transformación del anterior Instituto Colombiano de Cultura—Colcultura. El Sistema crea atribuciones específicas para los departamentos, municipios y espacios para la participación ciudadana, pilar de los derechos culturales de la Constitución del 91.

La creación del ministerio tuvo fuerte resistencia de intelectuales liderados por el nobel de literatura colombiano Gabriel García Márquez, quienes temían por injerencias políticas y direccionamientos desde el gobierno restrictivos de la libertad de expresión y la libertad de creación. En respuesta a estas prevenciones, el ministerio ha mantenido desde su creación un sistema de participación mediante proyectos que son evaluados por pares, artistas y gestores culturales experimentados, independientes del establecimiento, hoy en día en dos programas principales, de concertación para organizaciones culturales y de estímulos para artistas, investigadores y creadores en diferentes campos. Lamentablemente los presupuestos para el ministerio siempre se han mantenido en niveles muy inferiores a los de cualquier otro sector del gobierno nacional.

En materia de industrias culturales, por fin el ministerio de cultura lideró desde 1999, bajo la orientación inicial del organismo intergubernamental Convenio Andrés Bello, estudios, mediciones y diseño de políticas en diferentes campos.

El primer y más exitoso resultado fue la Ley de Cine de 2003, que redirecciona parte de los impuestos al espectáculo público creado en la primera mitad del siglo XX hacia la inversión en diferentes eslabones de la cadena de creación, producción y distribución del cine nacional, después de tantos años de haber financiado hasta la guerra con estos impuestos pagados por la cultura. Esta ley crea además el primer incentivo fiscal exitoso, que ha permitido inversiones y donaciones del sector privado en un monto similar al que ha generado el impuesto del fondo para el desarrollo cinematográfico. En apenas quince años el país pasó de producir una o dos películas al año a producir cerca de cuarenta largometrajes estrenados anualmente en las salas de cine, varios de ellos con presencia en los principales festivales del mundo y muchos otros producidos de manera independiente gracias también a la profunda transformación que han introducido las tecnologías digitales.

En 2012 el ministerio lideró la aprobación en el congreso de una ley de espectáculos públicos, que, finalmente, cerca de un siglo después de la creación del impuesto de 1918 reduce la carga tributaria para las artes escénicas, destina parte del impuesto para la financiación de infraestructuras para el teatro, la danza y la música, permite la formalización de un gran de número de empresarios del espectáculo y descentraliza la gestión de este instrumento de financiación en cerca de cien municipios que hasta la fecha han avanzado en la organización del incentivo.

Las tareas pendientes más urgentes

Mientras la institucionalidad estatal para el fomento de la cultura —nacional, departamental y municipal— mantiene presupuestos bajos en términos relativos frente las demandas de la creación de calidad, el mercado privilegia creaciones de facturas más simples y consumos masivos, aún con los incentivos fiscales o los marcos regulatorios que han tenido la industria editorial, la televisión, el cine o las artes escénicas.

La transición digital ha eliminado fronteras, diversificado e incrementado la producción, modificado los modos de consumo y hecho inútiles muchos de los modelos de incentivo que cada vez se circunscriben a comunidades más pequeñas, por lo general aquellas con mayor capacidad de gestión, ubicadas en su mayoría en centros urbanos que son también los que cuentan con recursos públicos locales más amplios para la cultura: la alcaldía de Bogotá dispone hoy de una política robusta y cerca de cinco veces el presupuesto del ministerio, que debería tener cobertura en todo el país para

alcanzar a cubrir las demandas en muchos campos de la cultura que surgen en los más de mil municipios de Colombia, en especial los relacionados con nuestro inmenso patrimonio cultural material e inmaterial.

Mientras las políticas culturales y los presupuestos de las instituciones culturales públicas se han dirigido, con razón, a actividades que no serían atendidas por el mercado, las creaciones artísticas del país han ido perdiendo presencia vertiginosa, en especial en las pantallas de cine y televisión, y no han encontrado tampoco la forma de surgir significativamente en las plataformas digitales, con notables excepciones.

Como la mayor parte de la América Latina y de naciones periféricas en todo el mundo, un país como Colombia, que ha tenido experiencias exitosas incentivando contenidos locales en el sector editorial o en la televisión, desde los más independientes hasta los más comerciales, cada vez es consumidor de más y más producciones internacionales. Esta mayor facilidad de acceso a creaciones de diferentes partes del mundo tiene por supuesto valor en la medida que contribuye a un encuentro con culturas más diversas, pero también ha implicado que gradualmente seamos un país que cada vez tiene menos posibilidades de crear, producir y circular contenidos locales que lleguen tanto a audiencias nacionales como eventualmente a públicos internacionales.

La cultura ha sido un escenario de resistencia y de profundas reflexiones para un país como una historia de violencia política de cerca de cincuenta años. Después de la firma en 2016 del acuerdo de paz con la guerrilla más antigua del continente, las mayores demandas hacia las instituciones culturales se han dirigido hacia el fomento de expresiones del patrimonio cultural material e inmaterial, muchas de las cuales sufrieron en los territorios más afectados por esta violencia.

Sin descuidar procesos para la cultura en estos territorios, Colombia discute una nueva apuesta por la economía creativa que pretende encontrar soluciones diferenciadas para expresiones que deben tener la atención prioritaria del estado —el sistema de bibliotecas públicas, la formación en las artes, el incentivo a la creación independiente y de mayor riesgo, la preservación de las diferentes manifestaciones del patrimonio cultural, etc.— al tiempo que se ha convocado ya no exclusivamente al ministerio de cultura sino además a los ministerios de educación, de tecnologías de la información o de comercio, industria y turismo, para pensar en modelos de sostenibilidad para formas de la cultura que pueden tener diferentes niveles de inserción en el mercado.

La convergencia de expresiones culturales en el escenario de digital, con modelos de sostenibilidad apenas en

fases de ensayo y error, plantea para las políticas culturales en Colombia desafíos enormes. El principal es el de propender por más recursos para atender las expresiones que el mercado no valora, al tiempo que se desarrollen incentivos para dar sostenibilidad en el mercado a expresiones de la cultura nacional, aún algunas de las más comerciales que solas no alcanzarán a enfrentar la competencia con la producción de contenidos internacionales.

Los derechos a la cultura en Colombia, principalmente a crearla y a disfrutarla, pasan por una diversidad de escenarios, privados y públicos, digitales y análogos, nacionales y locales. Por ello, el arreglo institucional y los modelos de incentivo deben adecuarse para encontrar los más apropiados a las circunstancias de un país diverso que busca una fuerte recomposición en este período de desarrollo del acuerdo.

Notas

(1) Su experiencia en el sector cultural incluye un paso por el Ministerio de Cultura entre 2004 y 2009 como director de Cinematografía. Durante este período, en conjunto con Proimágenes en Movimiento, asumió la tarea de poner en marcha los mecanismos de fomento contemplados en la

Ley de Cine aprobada en 2003. Entre los resultados más sobresalientes de su gestión, contribuyó al incremento en los niveles de producción cinematográfica y al reconocimiento internacional de las películas de mayor calidad en los principales festivales de cine del mundo. Antes de ser nombrado primer viceministro para la creatividad y el desarrollo de la economía naranja fue gerente de mercadeo y comunicaciones de Invest en Bogotá entre 2011 y 2018, un proyecto de articulación público-privada para la promoción internacional de Bogotá como ciudad de creatividad y de negocios. En 2010 fue asesor del Centro Cultural Biblioteca Julio Mario Santo Domingo y director de la Ventana Internacional de las Artes del Festival Iberoamericano de Teatro. Es ingeniero de la Universidad Javeriana con una Especialización en la Facultad de Economía de la Universidad de los Andes. Se desempeñó como investigador del Centro de Estudios para el Desarrollo Económico de la Universidad de los Andes (91-94); consultor del Departamento Nacional de Planeación y del Ministerio de Educación (94-97); asesor del Viceministro de Cultura (97-98); coordinador del Estudio de Economía y Cultura (99-00) y subdirector de Libro y Desarrollo del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (01-03).

monográfico

9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16



Industrias creativas y tecnologías digitales en Colombia. Nuevas interacciones.

Felipe César Londoño¹

221

Pocos intelectuales colombianos son capaces de hablar de manera tan incluyente de las transformaciones digitales que se han dado y se siguen dando en Colombia. Su vasto conocimiento académico y sus desarrollos didácticos son el resultado de miradas adquiridas en las diferentes etapas que ha ido implementando en el mundo universitario y sus aplicaciones en los desempeños empresariales a los que ha contribuido con la puesta en marcha de plataformas para la consolidación de emprendimientos de gran calidad y competitividad profesional. Conocedor de la geografía colombiana ha contribuido a asimilar las relaciones entre las tradiciones, las deficiencias presupuestarias, las carencias formativas con la abundante creatividad, imaginación y fuerza de las regiones. Su artículo nos da buena muestra de todo ello.

Presentación

Las nuevas relaciones entre industrias creativas y tecnologías digitales generan una proliferación en la producción y el consumo de contenidos culturales en el mundo, gracias a las redes de distribución que multiplican los modelos de circulación existentes. En Colombia, el crecimiento exponen-

cial de las industrias creativas va ligado, en gran parte, al impulso que las tecnologías digitales han tenido en los últimos años. Un ejemplo de ello se puede observar en el sector de la industria de animación digital, que creció en 800% entre los años 2014 y 2016 (CASTELLANOS, 2017), lo que obliga a prestar especial atención a la manera como las empresas están enfrentado retos relacionados con la producción de contenidos, la calidad de las obras, los procesos complejos de posproducción, la visibilización y circulación de estas obras y su comercialización en los mercados nacionales e internacionales.

Efectivamente, las redes digitales y las tecnologías de información y comunicación han transformado los procesos de creación, producción, circulación, distribución de contenidos, rentabilización de los negocios creativos e intercambio de bienes y servicios culturales, y ello representa un desafío para el diseño de las políticas públicas del sector. Las tecnologías digitales hacen posible la divulgación masiva de los productos culturales y rompen los límites entre los creadores y los consumidores, instaurando con ello nuevos modelos de difusión y comercialización que obliga a estructurar nuevos modelos de propiedad intelectual y de derechos de autor tradicionales.

Este artículo presenta acercamientos posibles entre las tecnologías digitales y las industrias culturales y creativas, a partir del análisis de los aspectos relacionados con la creación y la producción de obras y contenidos. Se profundiza en las transformaciones que se surten en las cadenas de valor de la industria creativa y se presenta, como ejemplo representativo, la plataforma digital del ClusterLab que se propone como dinamizadora de la industria de la animación digital en la región centro occidente de Colombia, en Panamá y Costa Rica, con base en el proyecto Fortalecimiento de la Cadena de Valor de la Industria de la Animación Digital que realiza la Comisión Económica Para América Latina y El Caribe (CEPAL) entre los años 2018 y 2019.

Creación, tecnologías digitales e industrias creativas

Un campo de gran interés en el ámbito de las investigaciones sobre los impactos de las industrias culturales y creativas en la sociedad contemporánea es el de los procesos de adaptación de las tecnologías, tanto a las dinámicas de creación (generación de obras y contenidos) como a los de su circulación, visibilización, consumo y comercialización. Sin duda, la relación tecnología, medios de producción y creación ha estado presente desde el origen de la humanidad, pero es desde los inicios del siglo XX donde se populariza la utilización de los medios para la creación y divulgación de los contenidos culturales.

En general, se tiende a simplificar la relación creación–tecnologías al denominar una obra que se apropie de los recursos tecnológicos y utilice los medios de la industria del entretenimiento para difundir los contenidos. Lo complejo está en establecer la relación profunda entre las artes y las tecnologías disponibles, más allá de los soportes técnicos que las hacen posible. La cuestión más difícil, afirma Arlindo Machado, «es saber de qué manera pueden combinarse, contaminarse y distinguirse entre sí, instituciones tan distintas desde el punto de vista de sus respectivas historias, de sus temas o protagonistas y de la inserción social de cada una.» (2007).

Para Machado, si todo arte se hace con los medios de su tiempo, la creación que utiliza los medios digitales representa la expresión más avanzada de la creación artística y aquella que mejor expresa sensibilidades y saberes del ser humano de principios del tercer milenio. Y enuncia, para ello, tres relaciones posibles que la diferencian de las creaciones tradicionales:

- La manera como los creadores reinventan los medios, desviando la tecnología de su proyecto industrial para el que fueron concebidos.
- La forma como los contenidos culturales y artísticos develan los metalenguajes de la tecnología, realizando prácticas de alternativas críticas a los modelos actuales de normalización y control de la sociedad.
- El modo en que se reordena la industria del entretenimiento tradicional, a partir de productos artísticos en línea con nuevas sensibilidades emergentes.

La producción cultural en los ámbitos del arte se enfrenta hoy a indagar en las nuevas relaciones de las tecnologías y los procesos de creación, a profundizar en cuestiones que vinculan difusión, circulación y comercialización, y a ahondar en temas que tienen que ver con masificación; públicos y demandas en línea con los supuestos base de lo que hoy se conoce como las industrias creativas y culturales, un concepto apropiado por la institucionalidad política de los países relacionado, en gran parte, con presiones de orden económico nacional y mundial. Estos temas, que habían sido en parte analizados en el lúcido ensayo de Walter Benjamin sobre la fotografía y el cine, permanecen todavía vigentes. Benjamin enunciaba que, más allá de saber si todavía podemos considerar «artísticos» objetos y eventos propios de la industria del entretenimiento, lo que importa es percibir el surgimiento de nuevos fenómenos estéticos en la vida social a partir de esta industria (1989).

Lo digital y las nuevas cadenas de valor en las industrias creativas

Si los asuntos relacionados con la creación de obras y contenidos se complejizan con las tecnologías digitales, también sucede lo mismo con los servicios cercanos a la actividad relacionada en la cultura. Labores tradicionales como la distribución, el transporte o la mensajería, que antes se consideraban informales en las cadenas de valor de la industria, hoy se definen desde un nuevo significado al convertirse en servidores de bases de datos, plataformas de circulación, minoristas en línea, entre otros, que son comercializados en el mercado digital. Diferentes autores afirman que estas actividades adquieren un nuevo valor; se consideran un activo para la economía digital y son un verdadero «contenido cultural» que tienen una demanda específica en el mercado (FEHÉR, K.; JUNAIIDY, D. W.; LARASATI, D.; KOVÁCS, Á.; RAHARDJO, B., 2017).

Las industrias culturales y creativas caracterizan, de esta forma, un nuevo modelo de mercado basado en dinámi-

cas organizacionales no estructuradas, donde todos los participantes de la cadena de producción en el mercado digital adquieren valor y todos ellos dependen de los contenidos que generan los creadores (UNESCO, 2015).

La digitalización ha transformado, por tanto, las tradicionales cadenas de valor que caracterizan al sector de la cultura y la economía. Mientras que algunos estudios afirman que la era digital genera un «alargamiento notable de la cadena de valor, con nuevas ventanas de comercialización y la presencia de nuevos intermediarios: ISP, portales y buscadores en Internet, gestores de multiplex en la radio y la televisión digitales, etc.» (ALBORNOZ, 2019), otros afirman que, en prácticas de conectividad, intercambio, colaboración e innovación, la cadena del proceso en las industrias culturales y creativas se vuelve mucho más corta y eficiente (FEHÉR, K.; JUNAIDY, D. W.; LARASATI, D.; KOVÁCS, Á.; RAHARDJO, B., 2017).

Por otra parte, el informe “Driving Innovation: Creative Industries Technology Strategy 2009-2012” describe la reconfiguración de la cadena de valor de las organizaciones culturales a partir de la digitalización y la forma como ella aporta de manera significativa, al incremento de ingresos y empleo en las industrias creativas, y a las formas de intermediación y los procesos de producción (UK TECHNOLOGY STRATEGY BOARD, 2009). En esta línea, el estudio sobre cultura como factor de innovación, dirigido por Pau Raueill Köster afirma que el contenido digital para las industrias creativas

ha promovido el desarrollo de nuevas aplicaciones y la integración y re-agregación de los recursos que intervienen en el proceso de producción”, lo cual multiplica y diversifica los canales por lo que las obras culturales llegan a la demanda y que obliga a encontrar modelos de negocio adecuados para los productores de contenido para aprovechar el aumento del nivel de participación de los ciudadanos en las artes a través de medios digitales y electrónicos (2019).

Esta nueva relación entre economía y cultura es también analizada por Pier Luigi Sacco, miembro de la European Expert Network on Culture, quien establece una diferenciación entre los modelos históricos de esta relación (SACCO, 2011). Mientras que, en una primera fase de esta dependencia cultura y economía prevalecía el mecenazgo (un modelo de cultura 1.0, propio de una economía pre-industrial, que básicamente gira en torno al concepto de patrocinio), ahora,

dice Sacco, prevalece la relación entre producción cultural y generación de valor económico (un modelo de cultura 2.0 que se caracteriza por la creciente expansión de las industrias creativas y los mercados culturales).

Cultura 3.0 implica ir más allá: su esencia está en que, gracias a las tecnologías, se multiplican los productores de contenidos, por lo que cada vez es más difícil distinguir entre creadores y usuarios culturales. Su sello distintivo es la transformación de las audiencias, es la constitución de comunidades de práctica que se expanden en las plataformas digitales. Más que los mercados culturales, la preocupación de estas industrias radica en el intercambio colaborativo y en la posibilidad de tener acceso libre a datos e información que posibiliten la generación de nuevas ideas, siempre vinculadas a las necesidades de un entorno cambiante.

Las cadenas de valor en la Industria de la Animación Digital: el proyecto CEPAL

Una de las industrias creativas que más se ha consolidado en las últimas décadas en el mundo ha sido la de los contenidos digitales, una industria multimillonaria en donde se incluyen, entre muchos otros, la animación 2D y 3D, las series animadas, los videojuegos, las aplicaciones y los e-books. Un crecimiento rápido como consecuencia entre otros, del abaratamiento de los costos de adquisición y producción de tecnología digital: computadores, dispositivos móviles, consolas de videojuegos; además de la apropiación tecnológica por parte de las diversas comunidades. Los tradicionales modelos de negocio de la industria de los contenidos y el entretenimiento han cambiado radicalmente dando paso al surgimiento de otros más apropiados para la actualidad. La producción de contenidos como cine, animación y televisión ha migrado de lo analógico a lo digital dando paso a todo un ecosistema de empresas y producciones que van desde series animadas, VFX (visual effects), cine digital, videojuegos, apps, publicidad digital, contenido educativo, interactivo, libros digitales; para los cuales Internet ha sido un vehículo primordial. Es a través de las redes y las tecnologías digitales, que estos contenidos se difunden y se consumen logrando una descentralización de los usuarios o espectadores.

Se presencia de igual manera el surgimiento de una nueva generación de consumidores los cuales también crean contenido y lo comparten a través Internet. De esta forma, la publicidad y las estrategias de *marketing* tradicionales han perdido su eficacia ante espectadores activos que hoy se denominan interactores o prosumidores. Todos estos factores evidencian una industria y una cultura digital en continuo

cambio siendo la inestabilidad una constante, donde las empresas que no se adaptan rápidamente a los cambios tienden a desaparecer.

Es en este contexto que se lleva a cabo el proyecto “Fortalecimiento de la cadena regional de valor de la Industria de la Animación Digital” en Costa Rica, Panamá y Colombia, que hace parte de un programa de fortalecimiento de una cadena regional de valor con alto potencial de encadenamientos para MIPYME en Mesoamérica (Proyecto EUROMIPYME CEPAL-UE). Las cadenas regionales de valor, para la CEPAL, constituyen un proceso de encadenamiento productivo en el que participan dos o más países con afinidad productiva, cercanía territorial y complementariedad comercial, con el objetivo de alcanzar una mayor articulación a partir de la integración de diferentes eslabones. De esta manera, el valor es «agregado» por diversos países cercanos con características económicas comunes o complementarias, a través de actividades que pueden describirse por un relativamente alto grado de dispersión. Para el caso de la industria de la animación digital en la región, el proyecto propone la realización de un diagnóstico, elaborado por consultores de cada uno de los tres países, que identifica detalladamente restricciones y oportunidades en el interior de cada eslabón de la cadena, así como sus vínculos reales y potenciales. El diagnóstico es discutido y validado en Mesas de Diálogo Regionales con la participación de los especialistas sectoriales, y a partir de allí se definen las líneas estratégicas que posibilitarán fortalecer la industria en la región.

Incentivos para el crecimiento de la animación digital en Colombia

El informe global de la industria de la animación, los efectos visuales y los juegos 2018-2020, de Research and Markets, evidencia que

el valor total de la industria de la animación global fue de US\$254 mil millones en 2017 y se proyecta que alcance los US\$270 mil millones para 2020” (s.p). La industria de la animación se ha ampliado de manera importante gracias al aumento de la transmisión por cable y televisión satelital, al acceso a internet de bajo costo, la utilización de dispositivos móviles y la transmisión de video. Adicional a esto, están creciendo de manera vertiginosa las experiencias en realidad virtual y aumentada, acrecentando así la demanda de contenido de animación (2018).

Como lo describe Castellanos, para la animación digital se estimó una producción cercana a los US\$198 billones para el año 2010 en el mundo, con una tasa de crecimiento de 26% 2010 y 2012 (Ca2017). Por otra parte, Berrendo y otros afirman que, en el período 2014-2016 en Iberoamérica, del total de los 2.000 estrenos en 20 países analizados, el 85,6% corresponden a estrenos de ficción y el 14,4% a obras de animación (BERRENDO y otros, 2017).

En particular en Colombia, y según el informe de Castellanos, el número de empresas de producción de contenidos en animación ha crecido un 800%. Como políticas de apoyo a esta industria en Colombia, se han creado diversos incentivos a través de alianzas interinstitucionales, entre las que se destacan la Ley del Cine (Ley 814 de 2003) y la Ley 1556 del 2012 que reconocen el sector audiovisual como un motor de desarrollo productivo y económico del país; la convocatoria “Crea Digital”, con categorías que integran la coproducción para el desarrollo de juegos de video, la coproducción para el desarrollo de contenidos transmediales y la coproducción para el desarrollo de series digitales animadas (convenio Ministerio de Cultura y el Ministerio de Tic); las convocatorias del Instituto Distrital de las Artes (Idartes); el Plan Vive Digital que viene ejecutándose desde finales de 2010 y, particularmente, a través de los ViveLabs en funcionamiento y encuentros como el Colombia 4.0, ha capacitado alrededor de mil quinientas personas en diseño e innovación de contenidos y aplicaciones digitales, modelos de negocio para aplicaciones móviles y desarrollo en Android, desarrollo web, animación 2D, videojuegos, programación y nuevas tecnologías; el programa Talento Digital del Ministerio TIC que busca formar talento humano en tecnologías de la información, las convocatorias del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico para el desarrollo, producción y realización de largometrajes y cortometrajes animados; la Ley 1834 de 2017, por medio de la cual se fomenta la economía creativa Ley Naranja; y el Decreto 2120 del 15 de noviembre de 2018 por el cual se modifica la estructura del Ministerio de Cultura, entre otros.

En el ámbito específico de la ciudad de Manizales, la producción audiovisual y de contenidos digitales se ha dinamizado gracias a programas y proyectos que integran a las universidades e instituciones educativas en la ciudad (con programas de formación en pregrado, maestría y doctorado en campos del diseño, la animación y los contenidos digitales), a los laboratorios creados en los últimos años con el apoyo de los Ministerios de Cultura y de Tec-



nologías de la Información y las Comunicaciones (como el MediaLab, LASO, el ViveLab Manizales y el Centro de Ciencia Francisco José de Caldas con sus laboratorios y espacios *Maker*); a eventos especializados en artes electrónicas y creación audiovisual (como el Festival Internacional de la Imagen, el Foro Académico Internacional en Diseño y Creación, el Mercado de Diseño, Arte Electrónico y Tecnología, el Festival Internacional de Teatro y el FICMA, Feria Internacional de Cine de Manizales, entre otros), y al trabajo en emprendimiento cultural por parte de varias organizaciones (Incubadora de Empresas Culturales, Nodo de Emprendimiento Cultural, Clúster de Industrias Creativas del Eje Cafetero, Neurocity de la Cámara de Comercio de Manizales, entre muchas otras). Todo lo anterior representa un avance significativo de relacionamiento para una ciudad considerada como campus universitario.

Diagnóstico y conclusiones del estudio

El diagnóstico para el análisis de la cadena regional de valor de la industria de la animación digital en el ámbito específico de Manizales se ejecutó con la participación de empresas registradas en la Cámara de Comercio de Manizales por Caldas y con instituciones de formación en ámbitos relacionados con el sector. Una vez identificados los participantes, el objetivo se centró en establecer una comunicación que permitiera conocer las dinámicas y procesos realizados al interior de cada empresa y/o institución de la industria en la ciudad de Manizales, ¿Cómo se estructuran? ¿Cuál es su eslabón clave? ¿Cómo se mueven en el mercado? ¿Cuáles son sus inversiones? Todo ello para conocer sus procesos a la hora de asumir un proyecto o servicio en calidad de coproducción, propio o para terceros. Los instrumentos de investigación en este proceso de interacción fueron La Co-Creación de la Matriz DOFA (Debilidades,

Oportunidades, Fortalezas y Amenazas) para identificar los cuellos de botella por eslabones presentes en la cadena regional de valor; y la Entrevista Estructurada, que partió de la iniciativa de consolidar un diagnóstico sobre la industria de la animación digital en Manizales, con el objeto de conocer el estado actual y los cuellos de botella, de tal forma que se puedan tomar acciones para fortalecer los eslabones de dicha cadena.

Entre los hallazgos y restricciones más importantes que arroja el diagnóstico, se destacan:

- La escasa formación especializada en ámbitos específicos de la animación.
- Una insuficiente financiación para producir contenidos.
- Una competencia regional e internacional que impide una distribución adecuada.
- Poca visualización del modelo local y poco acceso a presupuestos para la circulación de las obras.
- Los imaginarios sociales sobre los contenidos de animación que, en muchas ocasiones, se vincula con las audiencias infantiles.
- Las múltiples dificultades en la venta de productos y en modelos de negocio y mercadeo efectivos.

Hallazgos similares se encontraron en las industrias de animación digital en Costa Rica y Panamá, y con ellos se establecen una serie de estrategias que permitan superar las restricciones para, con ello, fortalecer la cadena de valor de este sector de la economía en la región.

Para llevar a cabo el plan estratégico, se definió trabajar en la creación y adecuación de una plataforma digital común que permitiera la interacción de los actores de la industria de animación, de tal forma que se pueda promover:

- El desarrollo de proyectos conjuntos de animación digital entre Colombia, Panamá y Costa Rica, según capacidades regionales complementarias.
- El diseño de estrategias de *marketing* regional para promover el uso y consumo de los proyectos creados, entre comunidades, industrias, empresas, corporaciones, institutos de formación, entre otros.
- El desarrollo de un programa de acompañamiento empresarial para su fortalecimiento a través de la generación de modelos en gestión de negocios, donde los participantes puedan exponer sus planes, reciban

feedback y asesoramiento, además de guías para hacer más eficaces sus proyectos mediante la construcción de pruebas piloto.

- El desarrollo de un repositorio digital con convocatorias para la posible financiación de los proyectos creados, ya sean de carácter público o privado, en ámbitos nacionales o internacionales.
- La creación de procesos de formación con base en las necesidades detectadas por la industria, y según los proyectos establecidos.
- La creación de un observatorio en animación digital que posibilite el análisis de tendencias, la competitividad, las necesidades que tiene el sector comercial, bolsas de trabajo, entre otros.
- La realización de eventos especializados en animación digital, para la visibilización de productos y obras de animación.

Para el desarrollo unificado de las estrategias que componen al Plan Estratégico, se propone la implementación de la plataforma ClusterLab (www.clusterlab.co), ya que promueve la interacción entre empresas y emprendedores culturales, mantiene un carácter colaborativo y apoya enfoques asocia-

En general, se tiende a simplificar la relación creación-tecnología al denominar una obra que se apropie de los recursos tecnológicos y utilice los medios de la industria del entretenimiento para difundir los contenidos.

tivos para la gestión de los emprendimientos y las industrias creativas, a través de procesos de formación, actividades de investigación, vínculos con los actores del sector y otros clúster tecnológicos, lo cual permite la organización de ruedas de negocios e intercambios de conocimiento, como soporte a la incubación e internacionalización de las industrias creativas.

ClusterLab es una plataforma digital que promueve el Departamento de Diseño Visual de la Universidad de Caldas, en convenio con el Ministerio de Cultura, y que funciona a partir de las siguientes cuatro áreas estratégicas:

- **OpenLab:** Punto de encuentro y experimentación, que permite generar redes de creadores y productores interesados en desarrollar o colaborar en proyectos, prototipos, eventos o investigaciones enfocadas al fortalecimiento de la industria de la animación digital en la región.
- **E-Learning:** Promueve la formación virtual en ámbitos de la creación y la gestión en animación digital, a través de talleres, cursos, seminarios y conferencias con diferentes tecnologías como el *streaming*, el podcast, el repositorio digital de recursos educativos existentes en línea y la posibilidad de tener mentorías on-line especializadas.
- **Networking:** Para compartir y difundir portafolios de las industrias y generar comunidad entre empresas e industrias de animación, con nuevos enfoques asociativos.
- **E-Commerce:** Para ofrecer una guía sobre las formas de financiación, intercambio y comercio electrónico que pueden utilizar las empresas de animación digital que requieran acceder a apoyos económicos para llevar a cabo sus iniciativas.

En síntesis, el ClusterLab, como plataforma digital, crea un puente entre las industrias culturales y creativas y las tecnologías, a través de redes y alianzas con el sector empresarial, la academia y la oferta profesional. Esta, en el marco del proyecto de la CEPAL, se transforma en un espacio digital que determina escenarios de encuentro para que empresarios y emprendedores del sector de la animación digital de Costa Rica, Panamá y Colombia, desarrollen y promuevan sus iniciativas en un ambiente de formación, experimentación e intercambio abierto.

Conclusiones

El caso específico de la industria de la animación digital, a partir del proyecto de fortalecimiento de su cadena

de valor liderado por la CEPAL, presenta las complejidades de una industria que se reinventa a partir de la evolución constante de sus eslabones, muchos de ellos afectados por los incrementos permanentes de las tecnologías.

Sin duda, las cadenas de valor de estas industrias se afectan con las dinámicas de la digitalización y ello obliga a tener en cuenta diversos escenarios tendenciales que es necesario analizar bajo la óptica de investigaciones que profundicen, no solo en las transformaciones de las cadenas de valor, sino también en las condiciones particulares de los artistas y creadores, que muchas veces no son tenidos en cuenta. Las plataformas digitales, como la del ClusterLab, evidencian la necesidad de promover la creación de espacios digitales abiertos que permitan las transferencias de conocimiento para resolver los problemas complejos en el ámbito de lo cultural y de la producción industrial.

Como afirma Albornoz,

en modo alguno el “cambio digital” supone una revolución, sino más bien se trata de una evolución, una línea de continuidad necesariamente contextualizada y determinada por las grandes transformaciones experimentadas en el último cuarto de siglo por los sectores dedicados a la producción informativa, comunicativa y cultural (2019).

La tecnología, en todo caso, sí posibilita una mayor experimentación, los intercambios de conocimiento, la disminución de costos de producción, la circulación en mercados internacionales, el trabajo colaborativo, la co-creación, las hibridaciones de sistemas tradicionales con los contemporáneos, la formación en línea, el fortalecimiento de las capacidades y del talento creativo, la búsqueda de contenidos inteligentes, la resistencia frente a los mercados globales, las redes de comunicación para búsqueda de fondos, entre otras.

Las industrias creativas deben repensarse, por tanto, a partir de estos nuevos modelos. Y para ello será necesario contemplar la importancia de lo local en perspectiva global, la integralidad de conocimientos y de contenidos, y las relaciones que se capitalizan en estas interacciones.

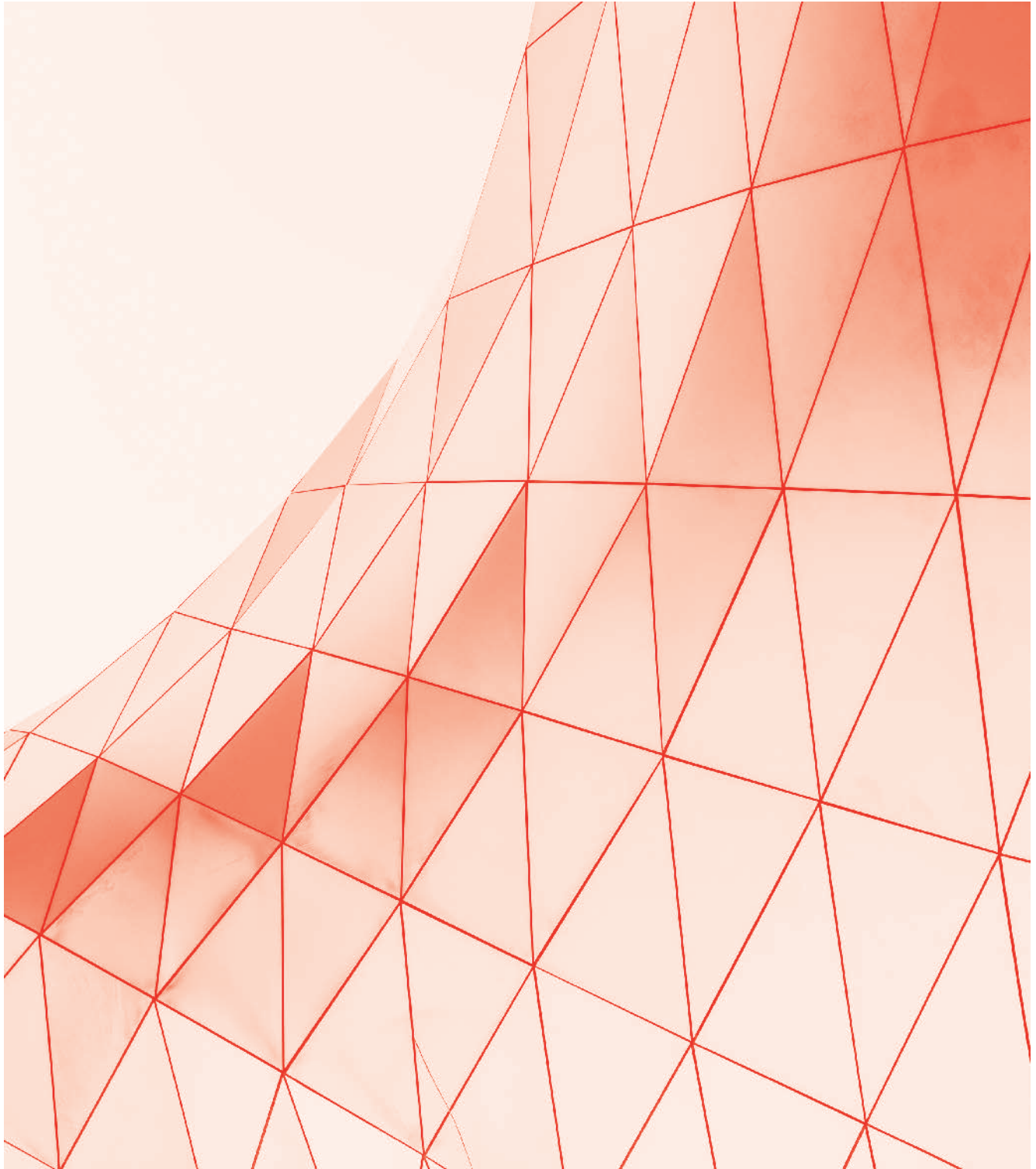
Notas

(1) Felipe César Londoño es un académico comprometido, líder de procesos transformadores y de programas relacionados en las nuevas dinámicas sociales que integran la ciencia, el arte y la tecnología. Profesor titular de la Uni-

versidad de Caldas desde el año 1986, con doctorado en Ingeniería Multimedia de la UPC de Barcelona, ha participado en la creación de programas innovadores –como el Pregrado en Diseño Visual (1992), la Maestría en Diseño y Creación Interactiva (2007) y el Doctorado en Diseño y Creación (2010), reconocido por COLCIENCIAS como Doctorado de Excelencia en el 2013– con los cuales se ha fortalecido una comunidad académica transdisciplinar de gran impacto nacional, que por su alta calidad convoca a estudiantes, docentes e investigadores de diferentes disciplinas y universidades del país y del mundo. Ha sido rector de la Universidad de Caldas en Manizales y en la actualidad es decano Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá.

Bibliografía

- ALBORNOZ, L. *Conclusiones de un estudio empírico: Las industrias culturales y las nuevas redes digitales*, fecha de consulta: 15/05/2019, http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/141_albornoz.pdf
- BARANDIARAN, X. E.; ARAYA, D. Y VILA-VIÑAS, D. (2015): “Ciencia: investigación participativa, colaborativa y abierta (v.1.0)” en Vila-Viñas, D. y Barandiaran, X. E. (eds.) *Buen Conocer - FLOK Society. Modelos sostenibles y políticas públicas para una economía social del conocimiento común y abierto en el Ecuador*, Quito, Ecuador, IAEN-CIESPAL.
- BAUWENS, M. (2006): *La economía política de la Producción entre iguales*, fecha de consulta: 02/05/2019, http://wiki.p2pfoundation.net/La_econom%C3%ADa_pol%C3%ADtica_de_la_Producci%C3%B3n_entre_iguales.
- BENJAMIN, W. (1989): *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.
- BERRENDO PÉREZ, O. y otros (2017): *Panorama Audiovisual Iberoamericano*, Madrid, Departamento de Reparto y Documentación de EGEDA.
- CASTELLANOS V., G. (2017): *Propuestas de estímulo clúster de industrias creativas y de contenidos. Contrato 126 de 2017 / Convenio 106 de 2017*, Bogotá, Cámara de Comercio de Bogotá, Secretaría Distrital de Cultura, Proimágenes Colombia.
- CROSS, N. (2007): “From a Design Science to a Design Discipline: Understanding Designerly ways of Knowing and Thinking” en Michel, R. *Design Research Now: Essays and Selected Projects*. Basel, Birkhauser.
- DANIEL, R. (2017): “The Creative Industries Concept: Stakeholder Reflections on Its Relevance and Potential in Australia”, *Journal of Australian Studies*, n° 41 (2), págs. 252-266.
- FEHÉR, K.; JUNAIDY, D. W.; LARASATI, D.; KOVÁCS, Á. y RAHARDJO, B. (2017): *Creative Industries and Digital Economy. Perspectives from Southeast Asia and Central Europe*, fecha de consulta: 14/05/2019, https://www.researchgate.net/publication/319333661_Creative_Industries_and_Digital_Economy_-_Perspectives_from_Southeast_Asia_and_Central_Europe
- KÖSTER, P. y otros. *La cultura como factor de innovación económica y social*, fecha de consulta: 15/05/2019, <http://www.econcult.eu/es/publicaciones-sostenuto/>
- LONDOÑO, F. (2013): “Iniciativas creativas en las ciudades inteligentes: experiencias desde el Clúster Cultural del Eje Cafetero” en *Ciudades Creativas. Espacio público y cultura en acción*, Barcelona, Felix Manito, Fundación Kreanta.
- _____ (2018): “Un Clúster para las Industrias Creativas, con énfasis en el sector de contenidos digitales” en INVENCOES, Brasil, Goiania, Editorial Universidad Federal de Goias.
- LONDOÑO, F. y GÓMEZ, A. (2011): *Paisajes y nuevos territorios (en Red). Cartografías e interacciones en entornos visuales y virtuales*, Barcelona, Anthropos Editorial.
- MACHADO, A. (2007): “Arte y medios: aproximaciones y diferencias” en *Revista kepes*, Colombia, Universidad de Caldas, vol. 3, n° 2, págs. 145-163.
- NICOLINI, C. (2016). “The Sharing Economy: What’s Mine Is Yours and What’s Yours Is Everyone’s”, *Institute for the Integration of Latin America and the Caribbean*, fecha de consulta: 02/05/2019, <http://conexionintal.iadb.org/2016/09/05/economia-colaborativa-lo-mio-es-tuyo-y-lo-tuyo-es-de-todos/?lang=en>
- SACCO, P. (2011):. *Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming*. OMC, Working Group on Cultural and Creative Industries, Europa, OMC.
- UNESCO. *Cultural Times. The first global map of cultural and creative industries*, fecha de consulta: 01/09/2019, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000235710>
- UK Technology Strategy Board. (2009): *Driving Innovation: Creative Industries Technology Strategy 2009-2012*, Londres, UK Technology Strategy.
- VV. AA. (2015): “Cultura: acceso y sostenibilidad en la era de la cultura libre (v.2.0). Documento de política pública 1.3” en Vila-Viñas, D. y Barandiaran, X. E. (eds.), *Buen Conocer - FLOK Society. Modelos sostenibles y políticas públicas para una economía social del conocimiento común y abierto en el Ecuador*. Quito, Ecuador, IAENCIESPAL.
- WENGER, E. (2002): *Comunidades de Práctica: aprendizaje, significado e identidad*, España, Paidós.



ÓPERA

PRIMA

Explorando los derechos de participación cultural y nuevas maneras de acceso a la cultura

Sergio Ramos Cebrián / 233

Lunares prohibidos por extranjeros

Carmen Heredia Martínez / 243

El cortometraje como vehículo de comunicación para la inclusión social

Víctor Grande López / 251

Teatro nigeriano y temas cruciales.

Jos Repertory Theatre

María Aránzazu Fernández Giles / 263

Patrimonio doliente y museo: memoria, educación, morbo y consumo. Apuntes para una posible musealización del Valle de los Caídos

Javier Mateo de Castro / 271

Potencialidad del patrimonio bajomedieval en la provincia de Cádiz (España) como recurso turístico

Diego Manuel Calderón Puerta / 287

AUTOR

Sergio Ramos Cebrián

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Doctorando de la Universidad de Vic. Unidad de Doctorado e Investigación BAU (UDR-BAU).

TÍTULO

Explorando los derechos de participación cultural y nuevas maneras de acceso a la cultura.

CORREO-E

sramoscebrian@gmail.com

RESUMEN

Las políticas culturales impactan de diferentes maneras en las personas y en la forma en que estas se relacionan con los objetos y espacios culturales, materializando diferentes tipos de derechos culturales que van del goce y la contemplación hasta el derecho a la participación activa en la vida cultural. Gradientes que basculan entre el mirar y el hacer cultura. Veremos cómo las políticas destinadas a promocionar el derecho a la participación actualmente siguen infra desarrolladas, en detrimento de las políticas que fomentan los derechos de prestación o de libertad. En este artículo analizamos qué tipos de derecho cultural se ponen en juego en cada acción situando en el centro del debate la necesidad de comprender la materialización de los mismos para que tengan un desarrollo pleno en las políticas culturales.

PALABRAS CLAVE

Participación cultural, políticas culturales, instituciones culturales, acceso a la cultura, derecho a la cultura.

AUTHOR

Sergio Ramos Cebrián

PROFESSIONAL AFFILIATION

Doctoral candidate of the University of Vic. BAU Doctorate and Research Unit (UDR-BAU)

TITLE

Exploring the rights of cultural participation and new ways of access to culture.

E-MAIL

sramoscebrian@gmail.com

ABSTRACT

Cultural policies impact in different ways on people and the way they relate to cultural objects and spaces, materializing different types of cultural rights ranging from the right to enjoyment and cultural contemplation to the right to active participation in cultural life. Gradients that oscillate between looking and doing culture. We will see how policies aimed at promoting the right to participate in cultural life are currently under developed, to the detriment of policies that promote rights of provision or freedom. In this article we analyze what types of cultural rights are at stake in each cultural action, placing at the center of the debate the need to understand the materialization of cultural rights so that they have a full development in cultural policies.

KEYWORDS

Cultural participation, cultural policies, cultural institutions, culture access, culture right.

Explorando los derechos de participación cultural y nuevas maneras de acceso a la cultura

Sergio Ramos Cebrián

233

Introducción: acceso a la cultura

Vivimos en un momento de desafección con la cultura. Incluso en los partidos de nuevo cuño esta se percibe desde cierta sospecha. En ningún caso, ni en la vieja ni en la nueva política se ha optado por poner las políticas culturales en un lugar visible de los programas ni proyectos políticos. Esta desafección generalizada contribuye a que olvidemos nuestro derecho a la cultura. Un derecho constitucional que nos ampara a todas y todos los sujetos del Estado español. Una de las consecuencias de la neoliberalización de la cultura es una creciente confusión en torno a quién es el sujeto de las políticas culturales (MCGUIGAN, J., 2004). Con la llegada de las denominadas industrias culturales vemos cómo se instaura un modelo de políticas que pasan de poner al ciudadano/a en el centro de la política cultural a poner la promoción de las empresas. Estas serán quienes en última instancia faciliten y habiliten canales para que la ciudadanía acceda a la cultura. En el siguiente artículo queremos preguntarnos si ese desplazamiento puede haber afectado de forma negativa en cómo se garantizan nuestros derechos culturales. Nos interesa analizar cómo se materializan los diferentes derechos culturales, poniendo especial atención en cómo se ha concebido y promovido el derecho de participación cultural.

Convendría atender a que el acceso a la cultura no es único ni uniforme, sino diverso y multiforme. A partir de esta comprensión del derecho de acceso a la cultura como una telaraña de posibles caminos podremos re-entender desde los valores y las misiones de los espacios culturales y sus usos, a la necesidad de diseñar diferentes estrategias en políticas culturales para materializar los diferentes gradientes del derecho de acceso a la cultura. El catedrático Marcos Vaquer ha planteado una útil división de este derecho general en tres conjuntos de derechos de distinto cariz: derechos de libertad, de prestación y de participación¹. En la primera categoría se encuadraría el conjunto de derechos necesarios para que podamos dar rienda suelta a nuestra creatividad. Por ejemplo, la libertad de creación, de comunicación, de expresión, de cátedra, etcétera. Son derechos que deberían garantizar que podamos expresarnos, comunicar preocupaciones estéticas, acceder a lenguajes y símbolos, y hacer uso de ellos. La ciudadanía debería tener derecho y sentirse libre para componer una canción, escribir un relato, pintar un cuadro, componer un poema, diseñar una *performance*, escribir un guión, etcétera. En las propias palabras de Vaquer en su obra *Estado y cultura*, la cultura es «un derecho individual fundamental a la creación y a la expresión cultural y en un interés colectivo

o social de disfrute del patrimonio cultural» (VAQUER, M., 1998: 97). Nadie puede ni debe coaccionar nuestra voluntad expresiva o creativa.

Por ello, el derecho cultural desarrolla normativa y promueve la creación de instituciones que garanticen estos derechos de libertad. Esto incluye tanto a la ciudadanía en general como al/la profesional de la cultura. Facilitando la producción cultural y asegurando la libertad de expresión. Construyendo un entramado de normas importantes y en ocasiones contradictorias (PIETRO, J., 2013), como por ejemplo que se pretenda proteger la autoría de la obra y reconocer la propiedad y la fuente de la misma, sin atender a que primar el objeto creativo sobre protegiéndolo, puede privar o mermar de alguna manera el libre acceso al mismo por parte de ciertas capas de la ciudadanía. Por su parte los derechos de prestación nos garantizarían el derecho de acceso a la cultura ya hecha, es decir, al patrimonio cultural que se encuentra expuesto en museos, archivado en bibliotecas, comunicado en auditorios, etcétera. Es decir, es la garantía de acceso al acervo cultural compartido. Como nos recuerda el catedrático de derecho administrativo Jesús Prieto de Pedro el derecho de prestación «implica una previa acción positiva del Estado, a fin de que los individuos puedan ejercerlo» (PRIETO, J., 2013: 280). Se entiende así una suerte de acceso pasivo a la cultura que se puede observar, gozar y contemplar. De ello se deriva que las administraciones públicas promuevan y sostengan instituciones culturales que facilitarían este acceso universal a la cultura. Así el Estado y sus diferentes administraciones tienen la obligación de crear una serie de instituciones que garanticen el derecho de todas y todos a acceder a los imaginarios artísticos o creativos comunes, a los archivos de nuestra memoria colectiva. Tal es, en parte, la función de museos, bibliotecas, teatros, auditorios, etcétera. Nadie es capaz de crear en la más absoluta individualidad, sin establecer un diálogo, más o menos evidente, con otras creaciones existentes. Por ello es importante poder acceder a nuestro acervo cultural compartido, a nuestra cultura común.

El derecho cultural también despliega normas para facilitar el derecho de acceso a la cultura entendido como participación cultural, aunque posiblemente este sea uno de los derechos menos explorados en políticas concretas. Así, retomar el diálogo sobre el derecho cultural es oportuno, conveniente² y necesario³. Pero antes de explorar en profundidad que implica este derecho a la participación cultural vamos a detenernos para aclarar tres debates conceptuales fundamentales sobre el derecho cultural.

Derecho a o de la cultura

Es frecuente encontrarnos con una confusión terminológica que queremos aclarar antes de seguir ahondando en los derechos de participación cultural. No es lo mismo el derecho a la cultura que el derecho de la cultura⁴. El primero, el *derecho a* posee un discurso amplio, que se realiza desde diferentes posiciones políticas y académicas, entendiendo la cultura como una actividad vital, entendiéndolo como una suerte de ideal que hay que alcanzar para asegurar la plenitud vital y social. El segundo, el del *derecho de* tiene un discurso restrictivo, acotado al mundo jurídico, entendiendo la cultura como una función del Estado, y el derecho como el andamiaje legal que permite desarrollar concretamente la función cultural.

Conviene atender a que el derecho de la cultura intenta materializar lo que el derecho a la cultura ha consiguiendo convertir en un proyecto político a través de leyes, enmiendas, decretos, normativas o cualquier otra fórmula legal. Pero en ocasiones los generadores del discurso del derecho a la cultura obvian el discurso del derecho de la cultura, y viceversa. En ocasiones al hablar de derecho a la cultura se señala que este no es un derecho fundamental, es un principio rector. Sobre esta duda Véronique Champjeil-Desplats sostiene que «la única respuesta posible es: que depende, por un lado de las concepciones de lo que es el derecho a la cultura y del estatus jurídico que se le otorgue. Este estatus depende además, de los presupuestos ideológicos de los que ostentan el poder legislativo y su voluntad, o de su poder político en un momento determinado» (CHAMPJEIL-DESPLATS, V., 2010: 114). Estrictamente no se encuentra entre los derechos fundamentales de la Constitución Española (CE). Con ello parece señalarse que sea un derecho menor o prescindible⁵. Lo cierto es que el derecho cultural es un derecho más reciente que los derechos políticos y civiles, predecesores de los derechos económicos o sociales, y en la actualidad llamados derechos de tercera generación (ESCUADERO, J., 2018). Pero más allá del debate sobre si es o no un derecho fundamental, lo que si no tiene discusión es que el derecho a la cultura es función pública. Con lo que el Estado, en sus diferentes escalas y competencias tiene la obligación democrática y legal de desarrollar las condiciones necesarias para extender tal derecho en todas las ciudadanías, sirviéndose de diferentes estrategias en políticas culturales para conseguir materializar el acceso a la cultura (artículo 149.2 de la CE)⁶. Por tanto, sea o no derecho fundamental, lo que sí debería ser aceptado es que la cultura es función pública.

De la contemplación al acceso radical de la cultura

En demasiadas ocasiones se considera que el derecho de acceso a la cultura es una suerte de portal donde poder acceder para contemplar las maravillas artísticas y culturales que nos preceden. Contemplación⁷ que podemos observar en el marco conceptual del museo de la modernidad ilustrada como espacio para educar al pueblo, con la idea pedagógica de que el simple contacto con la obra sublime ejerce un influjo extraordinario en todo aquel que se acerca a ella, iluminando el entendimiento⁸. Pero conviene atender a que el derecho de acceso a la cultura entendido como un portal de entrada donde contemplar, siendo necesario, no es el único sentido del derecho de acceso a la cultura. En este sentido es muy común que las políticas culturales se limiten o ahonden en el desarrollo de las políticas culturales tradicionales basadas en la conservación y la promoción cultural.

Como avanzábamos, en demasiadas ocasiones en la gestión pública se desatiende el derecho de participación contenido en el derecho cultural. Por ejemplo, es frecuente que los asuntos de cultura y de participación sean gestionados por departamentos diferentes⁹. Incluso en demasiadas ocasiones los departamentos municipales de cultura corresponden a lo que se ha llamado «Servicios a las Personas» y los departamentos de participación correspondan a los «Servicios Territoriales» u otros ámbitos. Relegando por ejemplo los derechos de participación, que son claramente derechos de acceso activo a la cultura, a una esfera de derechos que en ocasiones no se relacionan con la cultura.

Así, el derecho contemplativo requiere objetos admirables, cosas para contemplar. Con lo que la estructura del derecho de la cultura ha ido diseñando leyes y normativas para salvaguardar conservar y promocionar la cultura desde el punto de vista de esos objetos culturales. Alimentando una determinada noción de cultura basada en una concepción unitaria del Estado Nación. Como ejemplo la citada Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español que muestra el positivo legado recibido de la Ley de 13 de mayo de 1933, y legisla sobre los objetos culturales susceptibles de ser salvaguardados para, entre otras cosas, hacerlos accesibles a la ciudadanía. Materializando así el derecho de acceso a la cultura desde una posición pasiva, si atendemos al punto del observador y su derecho subjetivo.

Con ello se estructura el derecho de acceso pasivo a la cultura, salvaguardando los objetos a contemplar, y el salto al consumo como objetivo prioritario de las políticas culturales. De ahí se extiende el acceso a los contenidos artísticos en sus diversos formatos, las visitas a los museos, a los teatros,

El desarrollo de los derechos culturales en todos sus gradientes no será una vía efectiva hasta que no definamos políticas culturales que respondan también a las necesidades del acceso activo y radical de la cultura

auditorios, bibliotecas y demás espacios culturales dedicados a materializar ese derecho de acceso a la cultura. Un derecho para poder ver y admirar. Un derecho mayoritariamente pasivo.

Participación cultural

De tal manera también existe, mucho menos desarrollada, una perspectiva del derecho cultural que pone el foco en fomentar el acceso más activo a la cultura. Y que normalmente entendemos como participación cultural¹⁰. Derecho activo a la cultura que puede llegar a ser conceptualizado como un derecho democrático radical (ROWAN, J., 2016). En esta variante más activa del derecho de acceso a la cultura se encontrarán desde el derecho a la práctica artística a los derechos más reivindicativos a la gestión ciudadana de la cultura¹¹. Y son derechos que más que a mirar o admirar están destinados a hacer y diseñar desde una perspectiva cultural no profesional.

De alguna manera estos derechos de participación cultural, como una forma activa de acceso a la cultura ponen en crisis los derechos de prestación entendidos como la creación de espacios o instituciones en los que la ciudadanía pueda contemplar la cultura. En esta versión del derecho de prestación podemos percibir claramente como una cosa se-

ría la materialización del derecho de acceso de la ciudadanía a contemplar y admirar las colecciones expuestas en por ejemplo un museo, que claramente podrían ser interpretadas como un derecho pasivo. Y si giramos el espejo, desde la perspectiva del productor de la obra. De algún modo podríamos entender esa exposición pública como un tipo de culminación del derecho de creación, siendo así una tipología del derecho de acceso a la cultura más activo que pasivo.

Pensar en términos de acceso activo o pasivo nos puede ayudar a clarificar usos o funciones de las diferentes tipologías de instituciones que se han ido consolidando a lo largo de los años en forma de espacios culturales. Igualmente puede dar pie a generar nuevas formas de evaluación de estas mismas instituciones culturales. Si los derechos de prestación promueven el acceso pasivo a la cultura, los derechos de participación deberían promover un acceso activo a la cultura. Un acceso sin necesidad de mediaciones. Se vislumbra aquí el derecho a gestionar de forma directa las instituciones o espacios culturales por parte de la ciudadanía. Los derechos de participación nos dan pistas de cómo se podría pensar un acceso radical a la cultura: una cultura participada por la ciudadanía capaz de crear instituciones sociales y tener voz en la gestión y dirección de las instituciones públicas. A su vez la distinción entre la creación y la producción cultural, quedaría sobrepasada por estos derechos de participación cultural, puesto que crear, observar y producir se podrían considerar como actividades complementarias y no diferenciadas.

En este sentido existen ejemplos que intentan desarrollar este derecho a la participación cultural desde diferentes perspectivas. Algunas se concentran en desarrollar políticas culturales que fomenten la práctica artística, uno de los vectores del acceso activo a la cultura. Por ejemplo el municipio de Hospitalet de Llobregat en Barcelona despliega un importante proyecto para democratizar la práctica musical a través de su Escola de Música Centre de les Arts. O el municipio de Viladecans de Barcelona que a través de la institución pública del Ateneu de les Arts de Viladecans, que desarrolla un importante programa de educación/cultura para fomentar la práctica artística multidisciplinar incluyendo a las artes musicales, las artes escénicas y las artes visuales. Por otra parte entre las iniciativas que intentan desarrollar la participación cultural más radical, mencionar la iniciativa del Ajuntament de Barcelona sobre Patrimoni Ciutadà (TORRA DURAN I PRADO PÉREZ, 2016) o la Gestió Ciutadana (LA HIDRA COOPERATIVA, 2018). También la Harinera ZGZ y su proyecto “Llámalo H” (2014). Ejemplos donde la participación cultural como derecho intenta transi-

tar los ámbitos de la gestión. Existen más iniciativas. Todas atomizadas en sus municipios. Sin duda todas abren camino. Pero adolecen de un paraguas estructural que convierta las políticas de participación cultural y de acceso activo a la cultura en una realidad política y jurídica consolidada.

Crear o producir cultura

Los derechos se traducen en políticas concretas e instituciones que sirven para materializar estos derechos. Las políticas culturales son interpretaciones de estos derechos, son formas de expresión que buscan asentarlos y garantizar que se cumplan. Intentan dar forma material a debates que para muchos nos pueden parecer abstractos. Los derechos de creación cultural por ejemplo, necesitan de una serie de medidas e instituciones para que puedan ser efectuados. Es en este contexto en el que se abre el debate en torno a la diferencia entre creación y producción¹². Se interpreta que todas las personas que emprenden un proceso de creación cultural desean que el producto final de ese proceso, su obra, sea comunicada a los demás de una forma u otra. Tal y como lo explica Vaquer, «el interés general de la creación cultural está, evidentemente, en su comunicación a la sociedad, en su integración en el patrimonio cultural común, por lo que el derecho que la tutela sólo cumple su fin institucional si acompaña al autor hasta la expresión de lo creado» (1998: 190). Así, los derechos de producción entran en vigor una vez ha sido creada la obra para garantizar a los autores y autoras la comunicación de su trabajo a un público. Se introduce de esta forma el mercado como el mecanismo que permite y facilita esta comunicación. Lo que se introduce en la ecuación es una lógica discutible: para que cualquier obra tenga un impacto social requiere de la intervención del mercado, capaz de mediar entre el creador o la creadora y el resto de las personas. Y en función de esa lógica se ha ido definiendo un marco legislativo de derechos privativos que comprende, entre otros, los derechos de autor, que permiten que una obra artística o de carácter creativo pueda gozar de una vida económica.

De esta manera se han estandarizado los dos canales principales por los que accedemos a la cultura: a través de instituciones públicas o a través del mercado. Y no es casualidad que cada vez dependamos más de esta segunda entidad para acceder a nuestra cultura. Si hacemos un repaso por el conjunto de las políticas culturales que se han ido desarrollando en el Estado español en los últimos años, veremos cómo muchas de ellas se han centrado en promover

la producción de la cultura y no tanto la creación. Planes de emprendizaje, industrias culturales y creativas, viveros o incubadoras de empresas creativas, programas de internacionalización..., todo ello medidas que dan por sentado la creación y que ponen el énfasis en un concepto de la cultura como producto que ha de ser lanzado al mercado. Esa es la lógica que sigue la promoción privilegiada de los derechos de propiedad intelectual como mecanismo para extraer una renta de los trabajos de creación. Este proceso se encuadra a la perfección en la visión neoliberal de la cultura como recurso económico puesto al servicio del desarrollo regional. En él los creadores han pasado a ser clases creativas¹³, los artistas deben presentarse como emprendedores, y los indicadores de impacto económico de la cultura se han consolidado como la forma más ortodoxa de evaluar un producto o actividad cultural. A raíz de ello, las políticas culturales que promueven la producción se han visto reforzados sobremedida, y se ha producido una descompensación relativa a los derechos de creación, que no se han visto acompañados por grandes medidas ni nuevas políticas para garantizar su cumplimiento.

Esta focalización de la relación creación/mercado de las políticas culturales no ha aplicado el mismo empeño en fomentar otras relaciones entre cultura/derecho. Vemos como la legislación cultural fomenta el desarrollo de políticas culturales que potencian un tipo de acceso a la cultura más centrado en el acceso pasivo. Fomentando la cultura como producto y fomentando la perspectiva más clásica de la conservación y promoción del patrimonio histórico. La concepción de la cultura de derecho de acceso activo a la cultura restringido al campo profesional de la misma¹⁴. Así se produce un desequilibrio político y legislativo entre el derecho pasivo y activo de la cultura por tres razones básicas: en primer lugar debido a la concentración legislativa¹⁵ sobre las normas¹⁶ y condiciones¹⁷ materializadas en políticas culturales tradicionales (MELGUIZO, J., 2014) y que tiene en el desarrollo del acceso pasivo o contemplativo de la cultura uno de sus objetivos; en segundo lugar constatamos cómo la agenda neoliberal que a partir de los años setenta/ochenta viene a primar la relación economía/cultura (ROWAN, J., 2010), relegando la importancia de otras políticas culturales que no tendrían su objetivo tan enfocado en la economía (FUMAROLI, M., 1991). Relegando las políticas culturales que tienen su objetivo en la educación y el Derecho a Participar en la Vida Cultural (DPVC), las cuales no poseen un objetivo económico; en último lugar la participación cultural como un derecho llega a las políticas culturales hace poco más de medio siglo y está menos desarrollada que otras polí-

ticas, tanto desde el punto de vista de sus programas culturales como de su legislación.

En el campo del acceso activo o radical de la cultura, del ámbito no profesional, no parece poseer hasta la fecha¹⁸ ni colectivos ni entidades con suficiente representatividad para poder ejercer la presión necesaria para desarrollar un derecho de la cultura que pueda hacer avanzar un derecho a la cultura correspondiente. Podríamos entender que uno de los interlocutores más importantes de la posición del derecho a participar en la vida cultural podría ser el discurso sobre el derecho cultural internacional de la UNESCO¹⁹. Pero hasta la fecha no parece tan influyente como para poder incidir con fuerza en las legislaciones culturales particulares de cada país.

Conclusiones

Como ya hemos argumentado, con la aparición reciente de nuevas políticas y marcos legislativos para la cultura, como la mencionada Ley de Derechos Culturales de Navarra o la propuesta de normativa en torno al Patrimonio Ciutadà del Ayuntamiento de Barcelona, se presentan oportunidades para explorar los derechos de participación cultural. Aun así, muchas de estas iniciativas ahondan claramente en el desarrollo de derechos culturales pasivos y profesionales. Estos nuevos marcos legislativos, por otro lado, representan un gran paso en el campo del derecho cultural, entre otras cosas por incluir los derechos de acceso activo a la cultura pese a estar algo indefinido.

El desarrollo de los derechos culturales en todos sus gradientes no será una vía efectiva hasta que no definamos políticas culturales que respondan también a las necesidades del acceso activo y radical de la cultura y se diseñen modelos de evaluación para comprobar cómo se materializan los diferentes gradientes del derecho a la cultura. Nuevos modelos que no tengan en la generación de públicos el único indicador para valorar las políticas culturales públicas. Hasta que no se incentive una participación activa por parte de la ciudadanía en la vida cultural. Hasta que se definan políticas públicas que no se basen en producir o consumir cultura sino que entienda el derecho de acceso a la cultura como un derecho de participación activa de carácter colectivo.

Notas bibliográficas

(1) Véase por ejemplo su intervención en el tercer congreso de Cultura y Ciudadanía organizado por el Minis-



terio de Cultura en septiembre de 2017. (MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE –CANAL CULTURA, 2017).

(2) La reciente Ley de Derechos Culturales de Navarra en el preámbulo indica: «es conveniente, sin embargo, una ordenación jurídica de los derechos culturales que, más allá de la atención imprescindible de los sectores en que los mismos se ejercen, ofrezca un marco general, claro y preciso, de los mismos, organizando sobre las ideas principales claramente decantadas en los textos internacionales». (GOBIERNO DE NAVARRA, 2018: 1)

(3) «Abordar la qüestió de la democràcia cultural porta a interrogar-se sobre els drets culturals: el seu contingut, la seva definició i el seu desenvolupament. Suposa també abordar temes relacionats amb el respecte a la diversitat cultural, la llibertat de creació i difusió, i el dret a participar en la vida cultural i en l'elaboració de les polítiques públiques. Catalunya va incloure l'enunciat «la cultura és un dret» en l'Estatut del 2006, però aquest no s'ha concretat ni desenvolupat prou». (CONSELL NACIONAL DE LA CULTURA I DE LES ARTS, 2018: 8-9)

(4) Sobre la diferencia entre derecho de la cultura y derecho a la cultura señala Vaquer: «Si hablamos de derecho objetivo, es decir, toda la rama del ordenamiento jurí-

dico que trata materia cultural. O si hablamos del derecho subjetivo, en el segundo concepto, que hablaría del derecho subjetivo que tienen las personas, los ciudadanos a gozar o a disfrutar y a ejercer la cultura, a ser sujetos culturales activos. Por tanto, las dos cosas son válidas. Derecho de la cultura es una cosa y derecho a la cultura es otra. Igual que el derecho de la vivienda es una cosa y el derecho a la vivienda es otra cosa» (MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE – CANAL CULTURA, 2017: minuto 05:07)

(5) El derecho de acceso a la cultura responde al artículo 44 de la CE inscrito en el Título I. Capítulo Tercero. De los principios rectores de la política social y económica (CE, 1978: Arts. 39 a 52).

(6) Art. 149.2 (CE): «Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas».

(7) «En consecuencia, y como objetivo último, la Ley no busca sino el acceso a los bienes que constituyen nuestro Patrimonio Histórico. Todas las medidas de protección y fomento que la Ley establece sólo cobran sentido si, al final, conducen a que un número cada vez mayor de ciudadanos

puedan contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo. Porque en un Estado democrático estos bienes deben estar adecuadamente puestos al servicio de la colectividad en el convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la cultura y que ésta, en definitiva, es camino seguro hacia la libertad de los pueblos». (BOE núm. 155, 1985).

(8) «Estos lugares tenían un carácter sagrado y eran símbolo de la identidad cultural de un pueblo. A los museos se iba para admirar y contemplar las obras de arte, como muy acertadamente dijo D’Ors “al Museo se va a admirar”». (HERNÁNDEZ, F., 1992: 86).

(9) Es el caso por ejemplo del Ajuntament de BCN que posee un Departament de Participació y un Institut de Cultura, los cuales funcionan independientes y con escasa colaboración efectiva. Ocurre lo mismo en la mayoría de municipios de Catalunya, por ejemplo, el caso del Ajuntament de Sant Boi de Llobregat, como tantos otros, donde el Departament de Cultura del municipio cuelga del ámbito de los Serveis a les Persones y el Departament de Participació depende del ámbito de Governança. O en la ciudad de Hospitalet de Llobregat donde la participación ciudadana está en la dirección del gabinete de alcaldía y el departamento de cultura en la dirección de Serveis de Benestar i Drets socials.

(10) «El artículo 27 de la DUDDHH implica que toda persona tiene derecho a formar parte libremente en todos los aspectos de la vida cultural. Propuesta de la delegación peruana primero centrándose en la ciencia. Y que la delegación de EEUU la propuso para incluir el ámbito cultural en las disposiciones. En sentido amplio, vinculando la cultura como importante para la vida humana, y sin ninguna pretensión de definir los conceptos utilizados: participación en la vida cultural de la comunidad». (AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, 2006: 159)

(11) «Parece adecuado justificar aquí cómo esos espacios de experimentación en participación pueden ser de utilidad para el fomento del cumplimiento del dpvc (derecho a participar en la vida cultural), que no olvidemos, debe ser el objetivo del Estado tal y como señala el artículo 9.2 y 44.2 de la Constitución en tanto que derecho prestacional. Estas iniciativas están desarrollando nuevas figuras de ciudadano participante en la vida cultural que no coinciden con lo ya establecido y que requerirían de un desarrollo propio dentro de ese derecho». (LORENZO, M., 2016).

(12) Jesús Prieto de Pedro hace explícita esta tensión «El artículo 20.1b) ha agrupado en un mismo enunciado dos

bienes materialmente afines, pero disímiles desde el punto de vista de su tratamiento técnico-jurídico: el derecho a la creación cultural y la protección de los derechos de autor» (PRIETO, J., 2013: 227)

(13) Hay quien sigue defendiendo este modelo de clases y ciudades creativas aun cuando su ideólogo, el controvertido Richard Florida, se ha desdicho y desvinculado en público de estas propuestas. De forma más reciente en su libro *The New Urban Crisis: Gentrification, Housing Bubbles, Growing Inequality, and What We Can Do About It* (2017), en el que asume muchos de los problemas que han creado, precisamente, sus propuestas.

(14) Por ejemplo, el recién Real Decreto núm. 26/2018, de 28 de diciembre se aprueban medidas de urgencia sobre la creación artística i cinematográfica. Tratando medidas importantes el IVA cultural, en materia de seguridad social relativas a la cotización de los artistas en espectáculos públicos durante períodos de inactividad. Medidas que atienden exclusivamente a una lógica profesional de la cultura. En cambio, no se incide en el derecho de participación cultural.

(15) «Siglo XVIII, de acuerdo con el proyecto de gubernamentalidad, la aparición de una filosofía del gusto en el siglo XVIII desplazó la autoridad social afinada en la religión y el Estado teocrático, asignándole a lo social en cuanto terreno privilegiado donde se regularía el comportamiento en la edad moderna». (YÚDICE, G; MILLER, T., 2004: 20).

(16) Ejemplo 1: 1778: Real Orden de 14 de Junio. Sobre el privilegio de impresión de libros y papeles, se justifica reiteradamente «en el fomento de un Arte y un comercio que contribuyen á la cultura general, y a la propagación de las Ciencias y conocimientos útiles». (VAQUER, M., 1998: 27). Ejemplo 2: «El primer gran debate entre Estados se produce después de los grandes saqueos napoleónicos que dieron lugar al establecimiento del Museo del Louvre» ((FERNÁNDEZ, C., 2012: 173). «Código de Lieber (1864) y la Declaración de Bruselas (1874) es la formación de las primeras reglas de protección de bienes culturales en caso de conflicto armado» (FERNÁNDEZ, C., 2012: 181). Conviene recordar que «la primera vez que se emplea el término bien cultural es en la Convención de la Haya de 14 de mayo de 1954 para la Protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado» (GONZÁLEZ, M., 2017: 18)

(17) «En 1727, Neickel, en su obra *Museographia*, hace una descripción detallada de cómo debe ser una sala de exposición: qué dimensiones debe tener, orientación de las ventanas, elección de los colores de las paredes, cómo deben

ser los muebles, colocación de armarios y estanterías, etcétera». (HERNÁNDEZ, F., 1992: 92)

(18) «En el año 1964 se aprobó la Ley de Asociaciones, que permitió la legalización de las que ya existían y que trabajaban por las mejoras de las condiciones de vida en el barrio. A partir de los años ochenta, con los gobiernos democráticos, se generan ciertas herramientas de participación entre administraciones y asociaciones de vecinos aunque todavía hoy son insuficientes». (MAGRO, T. MUXÍ, Z., 2011: 135)

(19) En este sentido conviene recordar un par de fechas: 1968 Conferencia Sectorial, abril, París, Mesa redonda UNESCO sobre las políticas culturales. Derechos culturales (considerados como derechos fundamentales del hombre) que por primera vez trata el tema de los derechos culturales a nivel internacional. Ocho años más tarde en Nairobi, «al acuerdo de la Conferencia General de la UNESCO de 1976, que consideró por participación en la vida cultural, la posibilidad efectiva y garantizada para todo grupo o individuo, de expresarse, comunicarse, actuar y crear libremente». (LARA, C., 2016: 607)

Bibliografía

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO. (2006): *Derechos culturales y desarrollo humano: publicación de textos del diálogo del Fórum Universal de las Culturas de Barcelona*, 2004, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, Cultura y desarrollo (AECID).

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO, 155, (1985): *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*. BOE-A-1985-12534, de 29/06/1985, Madrid, fecha de consulta: 07/10/2018, <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>

CHAMPJEIL-DESPLATS, V. (2010): *EL Derecho de la cultura como derecho fundamental*. S.L.: Centro de Estudios de Iberoamérica. *Revista electrónica Iberoamericana Vol. 4, no 1, 2010*, Madrid, Centro de Estudios de Iberoamérica, *Revista electrónica Iberoamericana Vol. 4, no 1*, fecha de consulta: 10/11/2018, https://www.urjc.es/images/ceib/revista_electronica/vol_4_2010_1/REIB_04_10_Veronique.pdf

CONSELL NACIONAL DE LA CULTURA I DE LES ARTS. (2018): *Estat de la cultura i de les Arts 06/2018*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, fecha de consulta:

08/12/2018, http://conca.gencat.cat/web/.content/arxiu/publicacions/informe_anual_2018/CoNCA_Informe_2018_Dossier.pdf

ESCUADERO MÉNDEZ, J. (2018): *El marco jurídico y legal de la cultura. Los derechos culturales*, Cádiz. Periférica Internacional, *Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº 19, págs. 80-96, fecha de consulta 20/01/2018, <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/4906>

FERNÁNDEZ, C. (2012): *Cultura y Derecho Internacional*, Alcalá de Henares (Madrid), Universidad de Alcalá, págs. 173-181.

FLORIDA, R. (2017): *The New Urban Crisis. Gentrification, Housing Bubbles, Growing Inequality, and What We Can Do About*, One World, pág. 320.

FUMAROLI, M. (1991): *El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*, México, Acantilado.

GOBIERNO DE NAVARRA. (2018): *Anteproyecto de la Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra*, Navarra, fecha de consulta: 15/01/2019, https://gobiernoabierto.navarra.es/sites/default/files/anteproyecto_de_ley_foral_de_derechos_culturales_de_navarra.pdf

GOETHE-INSTITUT MADRID, (2017): *Goethe-Institut Madrid - Gabinete de Cultura // Ideas y políticas culturales*, Madrid, fecha de consulta: 10/11/2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ClgEHu7oUWY>

GONZÁLEZ, M. (2017): *La Diversidad Cultural y el tráfico ilícito de bienes. nuevas Perspectivas Internacionales*, Madrid, Universidad Carlos III, Instituto Interuniversitario para la Comunicación Cultural UC3M-UNED, Cuadernos de Derecho de la Cultura no10, fecha de consulta 10/12/2018 <http://hdl.handle.net/10016/24603>

HARINERA ZGZ (2014): *Harinera ZGZ*, Zaragoza, fecha de consulta: 03/10/2018, <https://harinerazgz.wordpress.com/acerca-de/>

HERNÁNDEZ, F. (1992): “Evolución Histórica del Concepto de Museo” en Complutense, *Revista General de Información y Documentación vol. 2 (1)*, Madrid, Complutense, págs. 85-97. <http://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9292120085A/11902>

LA HIDRA COOPERATIVA (2018): *Gestió Comunitària de la Cultura a Barcelona. Valors reptes i propostes*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura de Barcelona, fecha de consulta: 12/12/2018, <http://lahidra.net/libro-gestion-comunitaria-de-la-cultura-en-barcelona-valores-retos-y-propuestas/>

LARA GONZÁLEZ, C. (2017): *Tesis doctoral Análisis del Derecho de acceso a la cultura desde una perspectiva garantista, y de*

su armonización jurídico-administrativa en Iberoamérica. Propuesta de un modelo de administración pública de la cultura basado en el esquema mexicano, director de Tesis Marcos Vaquer Caballería, Madrid, UNED Facultad de Derecho Administrativo, fecha de consulta 10/12/2018, http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Derecho-Calara/LARA_GONZALEZ_CarlosAlberto_Tesis.pdf

LORENZO, M. (2016): *El Derecho a la Autogestión Cultural, ensayos de resistencia (primera parte)*, Madrid, Gaberías & Asociados, fecha de consulta: 07/10/2018, <http://gabeiras-yasociados.com/derecho-la-autogestion-cultural-ensayos-resistencia-primera-parte/>

MAGRO, MUXÍ, Z (2011): “Movimientos sociales urbanos y mejora de los barrios. Las mujeres constructoras de ciudad desde los movimientos sociales urbanos” en J. Morales; F. Álvarez; Z. Muxí (eds.) *Archivo crítico modelo Barcelona 1973 2004*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB-UPC Consejo de Ediciones y Publicaciones del Ajuntament de Barcelona, págs. 135-149.

MCGUIGAN, J. (2004): *Rethinking Cultural Policy*, Manchester, Open University Press.

MELGUIZO, J. (2014): *Gestión de Equipamientos Polivalentes o de Proximidad*, Barcelona, Manual Atalaya de Apoyo a la Gestión Cultural, fecha de consulta: 20/11/2018, <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/gestion-equipamientos-polivalentes>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE - CANAL CULTURA, (2017): *III Encuentro*

Cultura y Ciudadanía, Madrid, fecha de consulta: 10/11/2018, <https://www.youtube.com/watch?v=C6H6b3rNhOQ>

PIETRO, J. (2013): *Cultura, culturas y Constitución*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, págs. 227-280.

ROWAN, J. (2010): *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresariedad cultural*, Madrid, Traficantes de Sueños.

_____ (2016): *Cultura libre de estado*, Madrid, Traficantes de Sueños.

TORRA DURÁN; PRADO PÉREZ (2016): *Comuns Urbans Patrimoni Ciutadà. Marc Conceptual Jurídic i propostes normatives*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Direcció de Democràcia Activa i Descentralització, fecha de consulta: 20/09/2018, http://ajuntament.barcelona.cat/participaciociudadana/sites/default/files/documents/patrimoni_ciutadada_marc_juridic_v.3.0.pdf

VAQUER, M. (1998): *Estado y Cultura. La función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A. Universidad Carlos III, págs. 27-190.

YÚDICE, G.; MILLER, T. (2004): *Política Cultural*, Barcelona, Gedisa, pág. 20.

Recepción plataforma: 21 de febrero 2019

Aceptación final del artículo: 12 de noviembre 2019

AUTORA

Carmen Heredia Martínez

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Licenciada en BB.AA.

TÍTULO

Lunares prohibidos por extranjeros.

CORREO-E

carmen.heredia.dibujo@gmail.com

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo principal descubrir dónde estuvieron los lunares españoles antes de convertirse en lunares para el flamenco y hallar sus rastros en el comercio de España. Para ello, la investigación se centrará en la formación de la nación española entre 1750 y 1847. El método principal de investigación ha sido la lectura de imágenes y material gráfico relacionado con gitanos, *ballet* y flamenco. Nos hemos sumergido en la historia, en la etimología y en la semiótica de la palabra lunar para buscar el origen de los mismos en el estampado del típico traje de flamenca en España. En los inicios del flamenco, no era nada común poder ver a una gitana vestida con lunares. Estas vestían con faldas lisas o con otros estampados como los cuadros *vichy*. Para buscar el motivo de este suceso nos hemos centrado en la evolución de la industria textil que nos ha llevado a la evolución de las normas de aranceles en las aduanas y así es como pudimos ver que los lunares tuvieron vetada la entrada al comercio en España por considerarse extranjeros desde 1792, y de forma intermitente hasta 1841. Durante ese tiempo el sustantivo lunar adquirió connotaciones negativas en España, asimilándose a pecado o defecto. Al poco tiempo de que el flamenco fuera conformándose, los lunares comenzaron a verse entre la moda de las mujeres españolas.

PALABRAS CLAVE

Lunar, lunares, estampado, *dotted swiss*, aduana, gitanos, flamenco, textil.

AUTHOR

Carmen Heredia Martínez

PROFESSIONAL AFFILIATION

Degree in fine arts.

TITLE

Dots forbidden for being foreign.

E-MAIL

carmen.heredia.dibujo@gmail.com

ABSTRACT

The article has as main objective to discover where were Spanish dots before becoming for flamenco and find their traces in the commerce of Spain. To do this the research we will focus on the formation of the Spanish nation between 1750 and 1847.

The main method of research has been the reading of images and graphic material related to gypsies, ballet and flamenco. We were immersed in the history, the etymology and semiotics of the word to find the source of the polka dots in the print of the typical flamenco dress in Spain. In the beginnings of flamenco, it was not uncommon to see a flamenco dressed with dots. The gypsy wore skirts plain or with other prints such as paintings vichy. To find the reason of this event we have focused on the evolution of the textile industry which has led us to the evolution of the rules of tariffs in the customs and this is how we were able to see that they had vetoed the entrance to the trade in Spain, considered as foreigners since 1792 intermittently until 1841. During that time, the noun acquired negative connotations in Spain, assimilating to sin or defect. The little time that flamenco out conforming, dots began to be seen between the fashion of the Spanish women.

KEYWORDS

Dot, dots, patterned fabric, dotted swiss, customs, gypsies, flamenco, textile.

Lunares prohibidos por extranjeros

Carmen Heredia Martínez

243

1. Introducción

Los lunares han sido utilizados como elemento comunicativo para dirigir la atención del espectador en las actuaciones flamencas. Con la profesionalización del flamenco se hacen más visibles sobre los tablaos andaluces y sobre los escenarios internacionales. Ante esta evidencia surge la necesidad de estudiar dónde se encontraban los lunares antes de aunarse a lo flamenco sin que hasta ahora se haya podido encontrar documentación bibliográfica concreta que abarque este tema de estudio.

Para acercarnos al estado de la cuestión, partimos del cuestionamiento del propio significado de la palabra lunar, además de su posible vinculación con la música y el comercio. Lunar se relaciona con la luna, mientras que el significado dermatológico se documenta desde 1280 (Salamanca, Universidad. Dpto. Sistemas Fundación General, s.f.), mientras que la acepción de estampado de lunares no aparece documentada en España hasta el siglo XIV (BLASCO ORELANA, M., 2003: 263.).

El 19 de septiembre de 1783, el rey Carlos III promulgó una *Pragmática contra los Gitanos*, que estuvo vigente hasta la Ley de 1878 bajo el reinado de Alfonso XII, que la relajó notablemente. Los gitanos españoles, los castellanos nuevos,

quedaron despojados de su cultura al no poder utilizar sus trajes, ni sus modales, ni su propia lengua. Sin embargo, los lunares aparecen en la figura de Lady Caroline Maxe, en 1835 como *A Gipsy*, en un retrato de Rochard François, portando un fino pañuelo.

En esta búsqueda por el sendero de lunares, nos hemos encontrado que el entramado más popular entre las flamencas pudo ser el de cuadros. Esta clave la obtenemos leyendo distintas pinturas entre las que destaca *Bohemia bailando en un Jardín de Granada* (FORTUNY, 1872). Diez años antes, Charles Clifford había tomado su fotografía *Jitanos Bailando* en la Alhambra de Granada durante uno de sus viajes con la reina María Isabel Luisa de Borbón y Borbón-Dos Sicilias en la que vimos pocos vestidos con lunares.

Por ello se ha de tomar como objetivo principal de estudio, descubrir dónde estuvieron los lunares antes de convertirse en lunares para el flamenco, y descubrir desde qué momento pudieron comercializarse en España.

2. Los lunares en la Revolución Industrial

Si en la España durante el s. XVII se divulgaron las folias, la gaita, el villano, la chacona, el zapateao, la zara-

banda, el zarandillo, los pasacalles, el villano, los canarios, la tarantela, las jácaras o las vacas, durante el s. XVIII hicieron su aparición el fandango, la jota, el zorongo y la guaracha sin que los lunares hubieran hecho su aparición flamenca. Y es que estos puntos tan redondos, no nacieron en España.

Entre 1750 y el último tercio del silo XIX Europa sufrió un proceso de transformaciones radicales que sentaron las bases de la sociedad contemporánea. Tan solo un año antes en España, bajo mandato de Fernando VI el 30 de julio se ejecutaría *La Gran Redada* que trataba de apresar a todos los gitanos del país.

Con la Revolución francesa, se abre un período complejo, lleno de convulsiones en el que la burguesía, la clase emergente, lucha por participar del poder político frente al absolutismo y a una nobleza en decadencia. La estética (que no el buen gusto) pertenece a las élites sociales, pertenece al grupo de conceptos que conforman la identidad de la persona, convirtiéndose el arte del vestir en una acción que entraña un alto valor comunicativo. El vestido podría convertirse así en un signo descriptor de la propia identidad de la persona y del grupo al que pertenece o aspira pertenecer. En este punto nos encontraríamos al hablar del concepto de moda y de la aparición de los lunares en los vestidos de gitana sin olvidar el concepto de nacionalismo para enmarcar el estampado como un signo nacional.

En el siglo XV, St. Gallen (Suiza) se hizo conocido por producir maravillosos textiles. En torno a 1750, fue allí donde aparecieron los *dotted swiss*: «Tejido de algodón adornado con puntos pequeños, puede variar en color y se puede aplicar a los productos por rotativa de textiles, agrupación de manchas, agrupación de puntos», (OPERATH, 2011: 66). Interpretación propia.

Durante el siglo XVIII la revolución industrial hizo su aparición en Inglaterra al tiempo que floreció una auténtica «época dorada de la esclavitud». Los negreros de Liverpool transportaban tejidos de algodón, producidos ya con medios industriales, a África; allí los cambiaban por individuos negros que transportaban hasta las plantaciones de algodón del sur de Estados Unidos y por último regresaban a Inglaterra con balas de fibra de algodón con que realimentar la industria. (PENA GONZÁLEZ, s.f.)

2.1. Tejidos, bordados, pintados, y estampados

Las indianas eran textiles de algodón o lino importados de la India para teñirlos y estamparlos en España. Dieron nombre a las fábricas que las producían. Su producción iba

destinada tanto al consumo interior como a la exportación a las colonias españolas de América. En 1759 toda Europa se suma al mercado de las indianas, con Suiza, Inglaterra y Países Bajos a la cabeza. Los útiles de producción son los mismos que los utilizados para la estampación tradicional: la pequeña plancha de madera y el tampón de entintado.

España fue dependiente del cáñamo báltico durante toda la Edad Moderna. Muchos autores trazan la estrecha relación España-Holanda-Rusia en la provisión de productos estratégicos navales desde tiempos de Carlos V (SERRANO MANGAS, 1983: 21-23; SKOWRON, 2008). Recordemos que durante la edad media en Granada hubo una gran industria de la seda promovida por los musulmanes. El Reino de Granada y sus fructíferas Vegas estuvieron en el punto de mira de los contemporáneos que soñaban con una España autosuficiente en cáñamo, casi desde el principio del siglo XVIII. La Real Compañía de Granada para el Comercio con América se propuso traer a Granada las primeras máquinas que se utilizaban en telares ingleses alrededor de 1747. Las fábricas de indianas se establecieron en Barcelona desde 1738 con un gran auge a finales del siglo XVII hasta 1833, con la implantación de la primera máquina textil de vapor en la fábrica Bonaplata. Las indianas protagonizaron los inicios de la Revolución industrial y del movimiento obrero español.

La técnica del estampado se desarrolló desde el de por bloques de madera hasta las mayores evoluciones de las técnicas de teñido a la par que los negocios del comercio y las comunicaciones en el siglo XVIII. Esto llevó a que el estampado sea reconocido como una industria que alcanzó enormes adelantos tecnológicos. Los estampados aparecieron bajo la capa del mercantilismo proteccionista borbónico de tal modo que llegaron a prohibir la entrada de géneros extranjeros incluyendo el pintado sobre los lienzos.

En 1750 se crea la primera prensa de huecograbado en continuo solamente para estampar en telas. El 1784 Thomas Bell recibió una patente inglesa para las principales partes del cuerpo impresor; además de para imprimir con la rotativa (con cilindro impresor) de huecograbado para telas. Gracias a Bell se comenzó a utilizar el cilindro de grabado con cobre (antes se utilizaban otros metales) desbancando la técnica de estampado por bloques de madera. En 1795 se introdujo la plancha de metal en las rotativas y se puso en funcionamiento la primera máquina. Esto incrementó notablemente la producción en serie de tejidos estampados y desbancó a la técnica de estampado por bloques. La máquina patentada por Bell fue el invento textil más relevante

hasta que en 1823 apareció el telar de costura plana, que permitió una combinación de bordado y tejido. A los progresos del hilado y del tejido se siguieron como era natural los del estampado en la década de 1830. La invención de las máquinas de imprimir con cilindros de cobre grabado y los adelantos en la química ayudó a que el consumo de tejidos estampados inundase Europa.

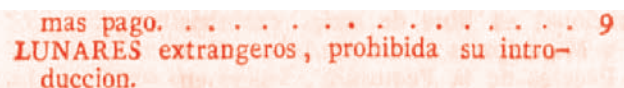
3. Los lunares nacionales. Entre guerrillas y románticos

3.1. Lunares extranjeros

La Revolución Francesa y la era napoleónica ayudaron a expandir las ideas liberales. A principios de 1800 la guerra se estaba gestando entre Napoleón I y el zar ruso Alejandro I. Napoleón vio los intereses comunes de Gran Bretaña y Rusia como una amenaza. El duque de Cadore, asesor del emperador de los franceses, recomendó que los puertos de Europa permanecieran cerrados a los británicos. Así, los estampados aparecieron bajo el paraguas de la crisis y del mercantilismo proteccionista borbónico de tal modo que llegaron a prohibir la entrada de géneros extranjeros incluyendo el estampado o pintado de lunares (y otros tipos) que quedaron completamente prohibidos, tanto que en las Aduanas se los tachó de *extranjeros* (VDA. IBARRA, 1795: 123). La calificación como manufactura nacional en *Reglamento y Aranceles Reales para el Comercio Libre de España a Indias* de 1778 de los pintados sobre lienzo extranjero de una parte y, la escasa calidad de las indianas, las que «hicieron plenamente racional la opción de especializarse en el pintado de lienzo extranjeros»¹, que podían hacerse con el estampado con motivos nacionales los textiles extranjeros dando lugar a la nacionalización del tejido con la tecnología que se contaba hasta el momento ya que tampoco se podía importar la tecnología de otros países como Inglaterra.

En el almanaque de comerciantes de 1795 se podía leer sobre la prohibición desde el 3 de mayo de 1792. Pocos días después de que Francia hubiera declarado la guerra contra Austria. Austria y Prusia ya habían firmado una alianza contra los revolucionarios franceses.

Déseles a los Comerciantes noticia de los derechos y reglas que rigen en las Aduanas, y sepan que la imposición de derechos no es misteriosa, ni su cobranza arbitraria. Real Resolución de mayo de 1792.



mas pago. 9
LUNARES extranjeros, prohibida su introducción.

Fig 1. Real Resolución de mayo de 1792

3.2. Lunares nacionales

Desde entonces si algo sabemos de los lunares en España, es que fueron utilizados para nombrar: defectos, manchas, heridas (*Diario de Cádiz*, 1804: 881), vacíos, errores, quizás derivados de los borrones que se producían en las indianas al estampar un dibujo que finalmente no quedaba repartido de forma uniforme sobre el tejido, recordando a las manchas producidas en la piel por las enfermedades propias la época.

Tras la ocupación de Madrid el 23 de marzo de 1808, San Fernando se convirtió en sede del gobierno español. Ya estaba Madrid asediada por los franceses cuando solo podíamos ver a los lunares de forma muy esporádica entre mantillas. El Asedio de Cádiz tuvo lugar desde 5 de febrero de 1810 hasta el 24 de agosto de 1812 por parte de las tropas de Napoleón. Las tropas se retiraron de Cádiz el 24 de agosto de 1812. «Por esta época, aún no se cantaban cantiñas y menos aún alegrías, quizá alguna jota que poco a poco se iba acomodando al aire de jaleos». (NÚÑEZ, 2011) El flamenco se iba dibujando, entre mazorcas y revoluciones.

La invasión comenzó el 23 de junio de 1812 sobre la Polonia rusa. En 1812 la invasión napoleónica de Rusia fue un punto de inflexión en los tiempos de las Guerras Napoleónicas. Esta guerra se conoció como La patriótica, por parte de los rusos. Unos trescientos mil hombres batallaban en España hasta que Cádiz fue la ciudad que produjo la retirada de las puertas del sur a Napoleón Bonaparte.

Los comandantes rusos no se rindieron ante Napoleón y prendieron fuego a Moscú después de dejar vacía la ciudad entre el 2 y el 6 de septiembre. Las tropas de soldados de países ocupados por Napoleón que habían quedado atrás en el avance a Moscú empezaron a desertar o cambiar de bando. Los remanentes de la *Grande Armée* fueron definitivamente expulsados del territorio ruso el 14 de diciembre de 1812. El “batallón español” que desertó del ejército francés en favor de los rusos durante 1813 fue muy bien recibido en las áridas tierras del norte.

Bajo la influencia de la Real orden de 27 de enero de 1815 se prohibió la entrada de todo género de algodón extranjero que bajo las circunstancias pasadas de la guerra se

había tolerado³ su introducción. Meses más tarde, en virtud de la Real orden de 16 de junio de 1816, quedó derogado la de 15 de octubre de 1803 y cualquiera otra que sea contraria a esta soberana resolución el algodón tejido o manufacturado bajo cualquier denominación, incluso blancos pintados o estampados. Poniendo nuevas normas a la entrada de tejidos según su procedencia y condición.

4. Los Borbones y estampados

Tras la muerte del último monarca de los Habsburgo, Carlos II, los borbones franceses reclamaron el trono de España. Carlos II murió en el año 1700, sin hijos que pudieran heredar el trono de España. Fue por esa razón que se disputó la Guerra de Sucesión Española, entre la casa de Borbón y la casa de Asturias. Al fin, tras tres lustros de guerra, en donde también se involucraron grandes potencias europeas, los borbones salieron victoriosos. Su triunfo significó el establecimiento de un nuevo régimen monárquico en España, a manos de los mismos borbones. Entre un ambiente propicio para creación de la Europa y el resurgimiento de los nacionalismos, los intercambios entre esos estratos culturales y sociales encontramos el germen de lo que hoy denominamos flamenco. Para ambos acontecimientos se comenzó a necesitar una determinada vestimenta. Los uniformes de las naciones confluyen en un símbolo con toda su carga significativa.

En España, los lunares aparecen solo en forma de adjetivo con connotaciones negativas o en las secciones de pérdidas de algún diario. Durante la regencia de María Cristina, se hacen nuevas consideraciones sobre la libertad absoluta de comercio y reflexiones sobre Aduanas y efectos de la ley prohibitiva por Manuel Inclán (GUTIÉRREZ, 1839). En ellos se cuentan las virtudes del estampado generado en la Alsacia estando por delante en químicos, y de otros textiles europeos. En el documento se habla de las fluctuaciones que sufre el precio del textil estampado a tenor de los caprichos de la moda o del precio de los pigmentos, no ocurriendo lo mismo con los tejidos blancos «que conservan siempre un valor real».

También se hace un presupuesto estimatorio del coste de los equipos de estampado de telas en España, incluyendo: cilindro, prensa hidráulica, cilindros grabados para estampar, moldes, los impuestos por derecho a la entrada a España de un quince por cien. También se detallan los accesorios que se podían fabricar en España como: calderas, tendedores, paño y percal o máquinas de estirar.

4. 1. Los estampados de Espartero

Desde el 17 de octubre de 1840 hasta el 23 de julio de 1843 la regencia fue asumida por el general Baldomero Espartero. Amplió la desamortización en beneficio de los propietarios y el establecimiento de un arancel librecambista, que abrió al mercado español, los tejidos de algodón ingleses que le enfrentó a los empresarios catalanes y a los trabajadores. En 1841 en la Ley de Aduanas Aranceles e Instrucción (30/04/1841) se hace un nuevo adelanto. En el artículo 39 se establece que ya no se pagarán los derechos de importación por nombre de las telas o por tiro o vareaje. Se pagarán los derechos por números de hilo y peso. «La medida para determinar el número de hilos será la cuarta parte del cuadrado de la pulgada española y el peso el quintal o las cien libras castellanas». En cuanto al Arancel de importación del extranjero, entre los artículos prohibidos ya no se encuentran los lunares. De hecho, en los artículos de lícito comercio encontramos variedad de tejidos, bordados al telar y los estampados de todas las clases.

Las razones para liberar al comercio de las fuertes medidas restrictivas las encontramos en el documento redactado por Manuel Marliani (1842). En él nos explica que «La primera razón para rechazar el sistema prohibitivo y de restricciones comerciales excesivas es su imposible aplicación es por tanto un absurdo». Marliani nos expresa su opinión sobre la necesidad de incrementar las ventas en los mercados, acabar con las argucias del comercio de contrabando y del poco sentido que tiene pagar muy caro lo que tiene poco valor por los aranceles de las Aduanas. También nos da la pista sobre las prohibiciones de sacar la máquina de vapor de Inglaterra por lo que otros estados contrataron a los ingenieros ingleses para que fabricasen las máquinas en Francia, Bélgica, Alemania o Rusia. Todo ello llevó que a partir de 1842, con la eliminación de la restricción del gobierno británico a la exportación de maquinaria y el desarrollo internacional de las empresas exportadoras de bienes de equipo, los industriales catalanes pudieron proveerse no sólo de la nueva maquinaria sino también del conocimiento tecnológico para utilizarla. Por esa razón, y gracias a su mayor rentabilidad, la nueva maquinaria textil se difundió con rapidez entre las empresas algodoneras catalanas arrinconando en muy pocos años a los antiguos husos y telares manuales.

4. 2. El jaleo entró en la escena

En 1843, a la mayoría de edad de Isabel II cayó la regencia de Espartero. En ese mismo año, Marie Guy-

Stéphan, junto a Marius Petipa hizo posible el paso *El jaleo de Jerez* que hizo en El teatro del Circo. Un ejemplo de cómo el baile flamenco surge entre los jaleos populares y las danzas teatrales andaluzas.

Más que predominio de lo bolero sobre lo flamenco, lo que se observa es que continuaba la convivencia entre bailes de jaleo teatrales (ya bien academizado) y flamencos (versiones populares de jaleos andaluces que experimentaron en el siglo XIX un particular tipo de reelaboración o agitanamiento). (BERLANGA, 2016: 192)

La música más parecida al flamenco (que conocemos hoy en día), que se cantaba y bailaba al principio del siglo XIX fueron las tonadas (tonás) que fueron el soporte musical de los romances que cantaban los gitanos de la Bahía de Cádiz y de Triana; los polos agitanados y las cañas.

El señor Mesonero (MESONERO ROMANOS, 1842: 323) hace una crítica de prensa acerca de la censura de los lunares por ser un extranjerismo que podría hacer mella en las costumbres españolas. En el artículo se menciona los españoles «Condenados por nuestra mala estrella á ser el satélite de la nación vecina» tomamos de Francia otras costumbres y las familias acomodadas con gran amor por nuestro país, se ven contagiados «por el grotesco conjunto de sus superfluidades y dengues, que revestidos de la brillantez y la novedad de la moda, atrae y suspende el ánimo y concluye por apoderarse de nosotros para desnaturalizarnos». En el artículo se critica que los gobernantes no se hubieran fijado en los países vecinos más que para copiar los caprichos de la moda.

Desde 1840 y 1850 la polka se apoderó de los salones. El rigodón seguía siendo del gusto de la juventud. En 1850 las estrellas del arte brillaron de forma resplandeciente en los teatros de la corte: Dolores Seral, Pepa Vargas, Manuela Perea (la Nena), Petra Cámara, Guy Stephan y Sofia Fuoco que llegó a poner de moda su propio peinado. Vargas estaba en el teatro del Instituto; la Nena, en la Cruz; cámara en el Príncipe, y Guy Stephan en el Circo.

El significado actual del flamenco entró en escena como acepción de un género musical. A los aficionados a este nuevo género se los llamaba aficionados al jaleo. La afición por jalear se fue extendiendo por el repertorio musical andaluz que se empezó a emancipar como flamenco entre olés y jaleos y también entre la música bolera como la seguidilla, la jota o el fandango. Las bailarinas de bolero se sumaron al



flamenco tal como fue el caso de Petra Cámara, Pepa Vargas que llegaron a bailar hasta por soleá.

De este modo, al mismo tiempo que los lunares empezaron a dejar de estar censurados, los flamencos empezaron a surgir para formar el propio arte. La feria de Sevilla se celebró por primera vez en ese mismo año, el 1847. Desde entonces ha sido considerado uno de los hechos sociales de mayor relevancia de la capital hispalense. En ella se realizaban transacciones de todo tipo a la vez que se favorecía el encuentro social entre distintas clases sociales, que a la vez se enorgullecían y se desbordaban del espíritu nacional al asistir al gran evento. Entre las vendedoras y las asistentes a la feria, por aquella época no se han podido encontrar más datos que las mantillas bordadas con pequeños puntos.

5. Conclusiones y discusión

La acepción *lunares* está documentada desde 1280 el significado dermatológico ya que pensaban que los lunares aparecían por la influencia de la luna. Hasta entonces se consideraba «relacionado con la luna». Durante el siglo XIV se documenta la acepción relacionada con el estampado como repetición de círculo de tamaño variable (BLASCO ORELLANA, 2003: 263). Mientras que *dotted swiss* aparece en Suiza alrededor de 1750 como vocablo aplicado al textil bordado con pintas o puntos.

Antes de ser lunares, el motivo más común entre las gitanas bailaoras fueron cuadros o rayados. Las gitanas vestían con faldas lisas o con otros estampados como los cuadros *vichy* que necesitaban una tecnología menos avanzada para su producción (telar de costura plana) en los telares que la que necesitaron los lunares en las máquinas de estampado para quedar bien distribuidos.

La prensa y los sistemas de estampación mecánicos estuvieron unidos desde sus inicios. En 1771 se inventa el rodillo de estampar en Londres. La España de 1778, pensaba que no podía permitirse el lujo de dejar entrar esa tecnología en el país porque podría desplazar el incipiente negocio de las indianas por lo que el estampado de lunares y la tecnología para realizarlos tuvieron prohibida la entrada en España desde 1792. Al principio de forma radical, y más tarde con algunas restricciones que terminaron por conseguir que algunos productos se encontrasen en el mercado negro y otros pasaran la aduana de forma fraudulenta. Durante casi todo el periodo la palabra lunar se utilizaba con connotaciones absolutamente peyorativas. Todo ello terminó durante el gobierno de Espartero con el Art.39 Ley de Aduanas Aranceles e Instrucción de 1841, en el que se describe que los tejidos debían pagar aranceles por el tipo de textil, no por el dibujo tejido o impreso que tuviera.

Cabría realizar algunos estudios sobre la vestimenta identitaria de los gitanos españoles desde 1783 con la Pragmática contra los Gitanos hasta 1878 que quedó relajada notablemente durante el reinado de Alfonso XII, para esclarecer si por algún motivo utilizaron lunares en España.

El flamenco como arte, estaba aún en ciernes. Por 1812 ya se podían escuchar algunas tonás por la Bahía de Cádiz, llegando hasta el paso bohemio de Guy Stephan y Marius Petipa sin que hubiera ningún lunar entre las gitanas. La aparición del concepto moderno de flamenco surgió entre jaleos y olés a principios del siglo XIX. De este modo, al mismo tiempo que los lunares empezaron a dejar de estar censurados, los flamencos empezaron a surgir para formar

el propio arte. La feria de Sevilla se celebró por primera vez en ese mismo año, el 1847. Entre las vendedoras, no habían visto los lunares más que en algún pañuelo o en alguna mantilla que llevasen las señoras de la alta sociedad andaluza de la época. De modo que para que la fusión entre la feria, lo flamenco y los lunares se llevase a cabo, habría que esperar aún algunos años⁵.

Notas

(1) Delgado Ribas, J. M. (1993), pág. 69 y (1988), págs. 103-115.

(2) IBARRA, J. V. (1795): “Arancel General para los derechos de Aduanas” en *Almanak mercantil o guía de comerciantes para el año 1795*, pág. 123.

(3) Como los breves lapsus en 1814 cuando se concede el derecho a la exportación del género textil teñido o pintado en Gran Bretaña.

(4) La Vargas nació en Cádiz, el año 1828. A los once años bailaba en Gibraltar; luego pasó a su pueblo natal, a Santiago, Vigo, a Zaragoza y Barcelona en 1843, y apareció en Valencia el año 1849, como primera bailarina.

(5) Esta sería la cuestión de estudio principal de la tesis doctoral en proceso titulada “El camino de los lunares flamencos: Una aproximación a los lunares como símbolo iconográfico de lo español” de la misma autora para la Universidad de Cádiz.

6. Referencias

BERLANGA, M. (2016): *Los Bailes de Jaleo, Precedentes Directos de los Bailes Flamencos*, Anuario Musical, Barcelona, DOI: 10.3989/anuariomusical.2016.71.10

BLASCO ORELLANA, M. (2003): *Codez Soberanas*, Manuscrito hebreico aljamiado del Siglo XIV de la Biblioteca Nacional de Cataluña [Ms. n° 3090, siglo XIV], Catalonia Hebraica I, Imprime PPU, Barcelona.

DELGADO RIBAS, J. M. (1993): “*El algodón engaña*”: *algunas reflexiones en torno al papel de la demanda americana en el desarrollo de la indianería catalana*, Manuscris: Revista d’història moderna, n°11, <https://www.raco.cat/index.php/Manuscris/article/view/23219/92447>

GUTIÉRREZ, M. M. (1839): *Nuevas consideraciones sobre libertad absoluta de Comercio y Puertos francos, ó impugnación de la memoria sobre libertad de comercio y puerto franco de Cádiz por el Sr. D. Pio Pita Pizarro, y de las reflexiones sobre aduanas, y efectos de la ley prohibitiva, por D. Manuel Inclan, y del folleto de la España en*

su estado actual y porvenir, por un viajero inglés, Madrid, España: Imprenta de la Viuda de M. Calero.

IBARRA, J. V. (1975): Arancel General para los derechos de Aduanas, *Almanak mercantil o guía de comerciantes para el año 1795*, pág. 123.

MARLIANI, M. (1842): *De la influencia del sistema prohibitivo en la agricultura industria comercio y rentas públicas*, Madrid, España, Librería de José Cuesta.

MESONERO ROMANOS, R. (1842) *Escenas matritenses por el curioso Parlante*, Madrid, Boix, pág. 323.

NÚÑEZ, F. (2011). *Cantiñas*, fecha de consulta: 20/08/2019, <http://www.flamencopolis.com/archives/246>

OPERATH, L. (2011): *Diccionario ilustrado del textil*, Daryaganj, New Delhi, Lotus Press.

PENA GONZÁLEZ, P. (s.f.): *Capítulo 20: El traje rococó, 1715-178*, fecha de consulta: 20/08/2019, <http://historiadeltraje.blogspot.com/2015/02/17-el-traje-rococo-1725-1800.html>

Salamanca, Universidad. Dpto. Sistemas Fundación General. (s.f.): *Dicciomed: Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*, fecha de consulta: 20/08/2019, <https://www.dicciomed.usal.es/palabra/lunar>

SERRANO MANGAS, (1983): *Los pertrechos extranjeros para los galeones de la Carrera de Indias en la segunda mitad del siglo XVII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985.

SURRÁ, P. (1841): “Capítulo III. Importación del extranjero. Art. 39” en *Ley de Aduanas Aranceles é Instrucción que rigen en la península é islas adyacentes*, pág. XV.

SKOWRON, R. (2008): *Olivares, los Vasa y el Báltico. Polonia en la política internacional de España en los años 1621-1632*, Varsovia.

Recepción plataforma: Fecha no disponible.

Aceptación final del artículo: 5 de noviembre 2019.

AUTOR

Víctor Grande-López

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Profesor e investigador (Neurociencia y Educomunicación) en la Universidad de Cádiz.

TÍTULO

El cortometraje como vehículo de comunicación para la inclusión social.

CORREO-E

victorgaez@gmail.com

RESUMEN

El cortometraje es un material didáctico enriquecedor para adquirir por medio de sus imágenes múltiples tipos de percepciones visuales y aprendizajes significativos. El objetivo de este estudio es promover una mirada de inclusión en el alumnado universitario ante la discapacidad utilizando el cortometraje *The butterfly circus* (El circo de la mariposa, 2009) como hilo conductor educ comunicativo, debido a que el desconocimiento sigue produciendo indiferencias y rechazo hacia las personas con discapacidad. Se analizan algunas secuencias mostrando el potencial que tienen sus imágenes a nivel cognitivo-afectivo para lograr cambios positivos en conductas y fomentar una reflexión crítica. Se utiliza como técnica de investigación cualitativa el Focus group (FG) para analizar y evaluar las respuestas de los participantes. Una de las metodologías edu-inclusivas más potentes de aprendizaje es promover después de un visionado en el aula un debate a través del diálogo y la escucha. Cuando se educa en inclusión social, se enseña a construir un mundo más justo.

Se analizan algunas secuencias mostrando el potencial que tienen sus imágenes a nivel cognitivo-afectivo para lograr cambios positivos en conductas y fomentar una reflexión crítica. Se utiliza como técnica de investigación cualitativa el Focus group (FG) para analizar y evaluar las respuestas de los participantes. Una de las metodologías edu-inclusivas más potentes de aprendizaje es promover después de un visionado en el aula un debate a través del diálogo y la escucha. Cuando se educa en inclusión social, se enseña a construir un mundo más justo.

PALABRAS CLAVE

Cortometraje, imagen, creatividad, alfabetización mediática, inclusión.

AUTHOR

Víctor Grande-López

PROFESSIONAL AFFILIATION

Professor and researcher (Neuroscience and Educommunication), at the University of Cádiz.

TITLE

The short film as a vehicle of communication for social inclusion.

E-MAIL

victorgaez@gmail.com

ABSTRACT

*The short film is an enriching teaching material to acquire through its images multiple types of visual perceptions and meaningful learning. The aim of this study is to promote a view of inclusion in university students in the face of disability by using the short film *The butterfly circus* (2009) as a guiding thread, because ignorance continues to produce indifference and rejection towards people with disabilities.*

Some sequences are analyzed by showing the potential of their images at the cognitive-affective level to achieve positive changes in behaviours and encourage critical reflection. The Focus group (FG) is used as a qualitative research technique to analyze and evaluate the responses of the participants. One of the most powerful edu-inclusive methodologies of learning is to promote, after a viewing in the classroom, a debate through dialogue and listening. When people are educated in social inclusion, a fairer world is created.

KEYWORDS

Shortfilm, image, creativity, media literacy, inclusion.

El cortometraje como vehículo de comunicación para la inclusión social

Víctor Grande-López

251

1. Introducción

El uso de las imágenes que se proyectan en un cortometraje y su vínculo observador por medio del aula despierta un mayor interés por aprender. Una imagen no cuenta con un significado único, lo que ayuda a captar la atención y generar una mayor motivación. Y si a esa imagen se une su correspondiente explicación se alcanza un mayor aprendizaje.

El cortometraje procede del vocablo francés *court-métrage* que hace referencia a un metraje corto. Su duración se encuentra entre un máximo de treinta minutos y un mínimo de un minuto lo que le convierte en un recurso idóneo para trabajar su contenido en el aula. Su simplificación facilita su comprensión visual debido a que en muy poco tiempo y de una forma lúdica y creativa cuenta toda una historia.

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (*La salida de la fábrica Lumière en Lyon*, 1895) dirigida por Louis Lumière está considerada como la primera producción en la historia del cine y cuenta con una duración de tan solo cuarenta y seis segundos (Chardère y Borgé, 1985). Posteriormente los hermanos Lumière realizaron *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (*Llegada de un tren a la estación de La Ciotat*, 1896) con una duración de un minuto. Y en 1902 *Le Voyage dans la lune* (*Viaje a la luna*, 1902) de Geor-

ge Meliés consiguió en poco más de diez minutos contar una historia que dio un nuevo sentido al medio cinematográfico siendo considerado el primer cortometraje de ciencia ficción (GRANDE-LÓPEZ, 2018).

A lo largo de su historia el cortometraje ha ido dirigiéndose por medio de sus imágenes hacia una narrativa centrada en las inquietudes del ser humano y dando voz a las necesidades sociales. En sus estudios Cea Navas (2015) hace referencia a él como un instrumento con el que transmitir valores y en un campo artístico libre de las ataduras industriales.

El cortometraje es una producción audiovisual cinematográfica que impulsa estilos narrativos y visuales, pero debido a su capacidad de comunicación logra sensibilizar y concienciar. Sus imágenes en movimiento hacen trabajar posteriormente a la memoria y la vincula produciéndose un aprendizaje significativo. Recogen, seleccionan y organizan dichos conocimientos nuevos con los que ya se poseía.

Díaz Olaya (2014) indica que el cortometraje es un material didáctico enriquecedor para aprender por medio del lenguaje audiovisual. Y dentro de esas enseñanzas que aporta, una de ellas es la inclusión educativa debido a que el contenido a través del relato filmico puede contribuir a

promover sociedades más justas y solidarias. Sus secuencias como conjunto de imágenes despiertan ideas, percepciones y sentimientos.

Los entornos educativos son conocedores de los avances y desarrollos tecnológicos de la sociedad de la información y la comunicación. De ahí que demanden una formación continua que propicie la adquisición de nuevos conocimientos y el desarrollo de nuevas habilidades. Una educación para la reflexión, para el conocimiento y para el juicio, no ya solo crítico, sino también de comportamiento (GONZÁLEZ-GONZÁLEZ, MARTÍNEZ-GÓMEZ y PE-REIRA DOMÍNGUEZ, 2018).

Así pues, cuando se proyectan en los entornos educativos contenidos sociales para trabajar la inclusión, se abren diálogos, se promueve la tolerancia en el respeto de ideas y se establecen mejores vínculos de interacción en las relaciones interpersonales.

2. La imagen filmica y la percepción

Gracias a los grandes avances tecnológicos de las últimas décadas las investigaciones en neurología y neurobiología han demostrado que no son los ojos los que ven, sino el cerebro: la corteza visual (LACHAT LEAL, 2012).

Friedenstein (2019) indica que el 90% de toda la información que llega al cerebro es visual. Procesa imágenes completas en tan solo trece milésimas de segundo y con la ayuda de esas imágenes se impulsa no solamente ideas, sino que favorece el sentido crítico y de reflexión. Por otra parte, Vaynerchuk (2013) resalta que las imágenes hablan directamente a nuestro cerebro generando una respuesta emocional inconsciente que prepara para tomar una acción inmediata. Y sobre la importancia de la imagen en el medio filmico, Navarro, Acosta Rodado y Roxana Milena (2011: 135) afirman que:

Una imagen es ya por sí misma un todo, representa un espacio, un conjunto de cosas y de relaciones simultáneamente percibidas. Se necesitarían muchas páginas de texto para describir el contenido de un solo plano ¡cuántos verbos para significar los estados, los movimientos, los actos

Cuando se visualizan imágenes que proyectan desigualdad o rechazos, se detectan riesgos de exclusión social y llevan a recapacitar y tomar conciencia ante una realidad injusta. Castells (2001: 98) define exclusión social como:

Las culturas audiovisuales
construyen un entorno
que lleva no solamente
a ver, sino a pensar
con las imágenes todo
tipo de significaciones
constructoras de sujetos
y de tejido social.

Un proceso por el cual a ciertos individuos y grupos se les impide sistemáticamente el acceso a posiciones que les permitirían una subsistencia autónoma dentro de los niveles sociales determinados por las instituciones y valores en un contexto dado.

Gispert Pellicer (2009) hace referencia a la importancia de acercar la discapacidad a la pantalla, para hacer de puente de inclusión y aprendizaje significativo, debido a que las imágenes:

- Perduran más en el recuerdo.
- Favorecen una mejor retención en contenidos.
- Estimulan mecanismos de aprendizaje.
- Se adquieren mejores conocimientos en distintos contextos.
- Inducen en la actividad psíquica y emocional del proceso de aprendizaje.
- Desarrollan procesos de pensamiento y reflexión.

Las imágenes presentadas a través de un cortometraje actúan como estímulo debido a su impacto multidimensional e influyen varios sentidos al mismo tiempo, a diferencia de otros medios como puede ser la prensa que agudiza solo uno.

Con respecto al proceso de ver, Fuster (2010) establece que es activo y se construye con la información almacenada y

adquirida del entorno. Por otra parte, autores como Correa García y Aguaded Gómez (2005: 9) subrayan que: «Cuando además de ver, proyectamos nuestras creencias, actitudes, valores e ideología, convertimos esa visión en mirada». Debido a que no es lo mismo ver, observar o mirar, ya que sus diferencias se encuentran en el propósito. Mirar lleva a dirigir, ver implica percibir y observar pasa a la labor de explorar estableciéndose un ejercicio más exhaustivo. Oliva Benítez (2018) destaca una cita de Staehlin sobre el ver y mirar: «Y si leer no es deletrear, ver cine no es mirar a la pantalla durante una proyección» (STAEHLIN, 1960: 10).

Las culturas audiovisuales construyen un entorno que lleva no solamente a ver sino a pensar con las imágenes todo tipo de significaciones constructoras de sujetos y de tejido social (NAVARRO ET AL., 2011). Las imágenes se activan a través de esquemas cognitivos y pistas memorísticas construidas en la experiencia social y cultural (BUXÓ y DE MIGUEL, 1999).

3. Un mayor aprendizaje a través de la imagen

Arizpe y Styles (2002) hacen referencia a que en un mundo rodeado de imágenes es necesario que se opere más allá de un nivel cognoscitivo superficial. Y para aprovechar esa implicación, autores como González-González et al. (2018) destacan que el medio filmico a través de sus imágenes es un vehículo idóneo para el aprendizaje debido a que posee una extraña capacidad de inmiscuirse en la vida de las personas. Influir en sus valores, en sus actuaciones vitales, en el modo de contemplar el mundo y en todo lo que tiene que ver con lo humano. No solo apelando a la vertiente intelectual, sino que las prepara para su encuentro inesperado con la vida emocional.

Hernández González (2013) establece que las imágenes que se proyectan de un cortometraje rompen con la rutina del aula sin desfavorecer la concentración sobre el contenido a trabajar, siendo necesario no solamente visionar el cortometraje sino sacarle el máximo rendimiento.

Se destacan algunas propuestas del autor:

- Actividades encaminadas al conocimiento del lenguaje audiovisual, como podrían ser: confección de diccionarios con terminología cinematográfica, elaboración de guías audiovisuales o análisis de los elementos de un cortometraje.
- Corto fórum. Realización de debates sobre el cortometraje y/o sobre temáticas introducidas por el corto.

- Versionado de un cortometraje añadiéndole matices de humor, enfado, seriedad, tristeza, alegría...
- Remix de cortometrajes. Elegir diferentes cortometrajes y crear uno nuevo mezclando varios de ellos.
- Realizar tutoriales sobre cortometrajes (realización, edición, elementos...).
- Quitarle el volumen a un cortometraje y tratar de adivinar la historia.
- Realizar cortometrajes mudos para trabajar las expresiones, los gestos, el lenguaje no verbal... inteligencia emocional.
- Mantener la imagen de un cortometraje pero cambiando los diálogos mientras se crea una historia diferente.

Continuando con el vínculo que tienen las imágenes a través del aprendizaje, autores como Ferrés y Piscitelli (2012) indican que cuando se realizan ejercicios que activan la reflexión a través de las imágenes desde una contemplación educativa, comunicativa e inclusiva, se promueven cambios positivos que ayudan a trabajar prejuicios.

En ese sentido, Gutiérrez San Miguel (2006) resalta que las imágenes como producto del proceso de comunicación son un elemento poderoso y tienen una gran capacidad de influencia social debido a que utilizan recursos expresivos para reforzar su valor comunicativo. Por ese motivo, se insiste en su capacidad visual (*visual literacy*) de la que Sinatra (1986: 5) la define como: «La construcción activa de significado de experiencia visual, junto con mensajes visuales que van llegando». De ahí la importancia de acercarse con ojos más sabios a la imagen para poder descifrar mejor sus códigos.

Y sobre la posterior meditación de la visualización de imágenes, González-González et al. (2018) muestran que cuando se realizan actividades de reflexión contribuyen a que se enriquezca la inteligencia, se mejore el juicio crítico y se reciba el mensaje de una manera satisfactoria y profunda. Espacio de diálogo del que se adquieren múltiples aprendizajes debido a las interacciones con el grupo, destacándose a continuación siete principios de Aubert, Flecha, García y Racionero (2008):

- Diálogo igualitario: ayuda a valorar las aportaciones de cada participante en función de los argumentos.
- Inteligencia cultural: valora y respeta las capacidades cognitivas, conjunto de saberes, habilidades y conocimientos propios del participante a través de la escucha.

- Transformación: mediante la educación es posible transformar el entorno social en el que se vive.
- Dimensión instrumental: implicación de los miembros de la comunidad educativa en actividades de aprendizaje inclusivo, para poder acceder a una educación de calidad combatiendo la exclusión.
- Creación de sentido: dar una determinada orientación vital, promover la reflexión y motivación.
- Solidaridad: integrar al alumnado diferentes visiones para promover predisposiciones de ayuda.
- Igualdad de diferencias: la diversidad no es un obstáculo para el aprendizaje sino un vehículo de enriquecimiento, una oportunidad para sumar conocimientos y formas de entender la vida.

4. Objetivos

El objetivo principal de este estudio es promover una mirada de inclusión en el alumnado universitario ante la discapacidad utilizando el cortometraje *The butterfly circus (El circo de la mariposa, 2009)* como hilo conductor educocomunicativo. El desconocimiento sigue produciendo indiferencias y comportamientos negativos hacia las personas con discapacidad.

Dicho objetivo general se puede desglosar en algunos más específicos:

- Analizar secuencias para favorecer comportamientos inclusivos desde entornos educativos.
- Mostrar el potencial que tienen las imágenes del cortometraje a nivel cognitivo-afectivo.
- Fomentar la reflexión crítica en estudiantes universitarios sobre exclusión social a través de un lenguaje audiovisual.

5. Metodología

El estudio se ha realizado con un grupo de doce estudiantes universitarios de la provincia de Cádiz, de diferentes disciplinas académicas (Educación Infantil, Psicología, Publicidad y Relaciones Públicas) de edades comprendidas entre 18 y 24 años. A través de este estudio, se pretende que adquieran mayores conocimientos y actitudes positivas con respecto a la discapacidad, siendo un factor determinante para el desarrollo de modelos inclusivos en sus futuros puestos laborales. Una mayor educación en tolerancia en las aulas por medio de los futuros profesores de Educación Infantil, pautas en mejoras de calidad de vida para las personas con

discapacidad a través de estos futuros psicólogos, así como la elaboración de mensajes cuyos valores promuevan la igualdad desde estos futuros publicistas.

Se utiliza el cortometraje *The butterfly circus (El circo de la mariposa, 2009)* como material didáctico y con una duración de 20 minutos, ideal para trabajarlo en los entornos educativos. Se realiza un análisis de contenido desde una lectura de textos audiovisuales, para que el alumnado adquiera una mirada inclusiva hacia la discapacidad.

El cortometraje estadounidense se desarrolla en la década de 1930. Su protagonista es un hombre llamado Will, interpretado por el actor Nick Vujicic. Tiene síndrome de tetraamelia que se caracteriza por ausencia de brazos y piernas. Will trabaja en un circo de fenómenos, donde el público acude a contemplar sus rasgos diferenciadores. Debido a su condición terminan humillándole y riéndose de él. De repente, cansado por el trato recibido, Will prepara una huida para conseguir escapar de ese circo que le anula como persona. Huye a un lugar diferente, distinto, donde descubre otra forma de ver la vida (Weigel, 2009).

Con el fin de obtener datos relevantes del documento de carácter icónico. En primer lugar, se realiza el visionado del cortometraje. Y en segundo lugar, mediante una lectura audiovisual se realiza un análisis cognitivo-afectivo por medio de diferentes secuencias que proyectan situaciones de desventaja social. A través de la alfabetización mediática se capacita al alumnado de un sentido más crítico con respecto al contenido, para que obtenga un mayor grado de aceptación a los demás y mejores vínculos en la interacción social. En el apartado 6 del artículo se desarrollan las pautas de trabajo con respecto al análisis. Finalmente, se observan algunos tipos de planos, para que los estudiantes conozcan mejor el lenguaje audiovisual y se apropien de los mensajes que se quieren comunicar referentes a la exclusión e inclusión.

Posteriormente al visionado, a través de un *Focus group* (FG) como técnica de investigación cualitativa. Se realiza durante una sesión de treinta y cinco minutos aproximadamente, un coloquio para establecer los aspectos que se consideran más importantes del cortometraje. A través de preguntas que se indican en el apartado 7, se va dirigiendo el sentido del debate para promover en el alumnado una mayor participación aportando ideas y soluciones. Ferrés y Piscitelli (2012: 79) apuntan que: «El espíritu de la cultura participativa debería impregnar toda propuesta metodológica de aproximación a los medios».

Durante el trascurso del debate se recogen todas las impresiones que se van desarrollando para su posterior

análisis, teniendo en cuenta dos lecturas: la descriptiva, que selecciona elementos que se consideran relevantes, y la interpretativa que trata de dar comprensión a todo ello.

Una de las metodologías edu-inclusivas más potentes de aprendizaje es promover después de un visionado un debate a través del diálogo y la escucha.

6. El circo de la i(nc)lusión

Tras el visionado del cortometraje *The Butterfly Circus* (*El circo de la mariposa*, 2009) se presenta y se explica al grupo brevemente el motivo del encuentro. En primer lugar, se analizan algunas de las secuencias más destacadas del cortometraje (WEIGEL, 2009), siendo esenciales para trabajar la inclusión en entornos educativos debido a que actualmente las personas con discapacidad son las más propensas a sufrir acoso escolar. Para ello, se destacan puntos esenciales que derivan al recibir ese tipo de comportamientos: aislamiento, bajo rendimiento académico y baja autoestima.

6.1 Análisis cognitivo - afectivo 1

El conocimiento entra por medio de la imagen a través de los sentidos, ya que cuando se acompaña ese contenido mediante emociones se consigue un mejor desarrollo intelectual. El cortometraje *The Butterfly Circus* (*El circo de la mariposa*, 2009), hace un recorrido inclusivo por diferentes fases de la discapacidad (WEIGEL, 2009), siendo importantes para que el alumnado lo visiona con ojos más críticos.

La primera secuencia que se presenta se localiza en el circo de las rarezas donde el público se encuentra esperando con curiosidad que el maestro de ceremonias descubra lo que se esconde tras la cortina.

Y ahora, damas y caballeros juntaros aquí. Una pervisión de la naturaleza, un hombre si es que se puede llamar así, a quien el mismísimo Dios le ha dado la espalda. Con ustedes, el hombre sin extremidades... (3'05"). Fragmento del cortometraje *The Butterfly Circus* (*El circo de la mariposa*, 2009) (WEIGEL, 2009).

Se destaca en la secuencia el plano americano conocido en inglés como: *American shot*, *medium long shot* o $3/4$ (3'15"), plano que se popularizó en el género western. Se trata de un plano medio más largo cuyo encuadre de cámara toma al personaje desde la cabeza hasta poco más abajo de sus rodillas. El grupo de estudiantes visiona a través de la secuencia,

que todo el público se encuentra asombrado ante lo que está viendo, reaccionando con risas y burlas. Se trata de Will, el protagonista del cortometraje, que tiene síndrome de tetraamelia, trastorno congénito autosómico recesivo causado por una mutación en el gen *Wnt3*, presente en el momento del nacimiento y que se caracteriza por la carencia de extremidades en brazos y piernas. Se expone al grupo la clasificación de los tipos de discapacidad que existen y se incluye el síndrome en esa clasificación.

El comportamiento que muestra el público del circo de las rarezas hacia Will, le lleva a sentirse humillado, anulado y aislado. Will no se siente querido y todo lo que percibe a su alrededor es negativo. La imagen que se proyecta de Will en la secuencia es de: impotencia como dolor emocional, frustración como malestar, debilidad en el carácter y rabia desde el resentimiento. Emociones que se impregnan en el psiquismo de los participantes, quienes a medida que va avanzando el metraje van reforzando contenidos actitudinales.

6.2 Análisis cognitivo - afectivo 2

En la siguiente secuencia, el público que está en el circo de las rarezas tras reírse de Will abandona el circo. El Sr. Méndez propietario del circo de la mariposa, se queda solo ante Will, se acerca despacio hacia él y le dice: «Eres magnífico». Will automáticamente pensando que se lo está diciendo a modo de burla le escupe, no le cree, su autoconcepto se lo impide (4'15") (primer plano). El primer plano (*close up*) se utiliza para destacar los rasgos de la cara y su encuadre cierra desde los hombros hasta la cabeza. Es un plano esencial para trasladar las emociones que el director quiere que transmita el personaje.

Las imágenes que muestran cómo se siente Will, reflejan a una persona abatida. Se enfatiza la emoción del dolor, unida a la frustración y vulnerabilidad emocional. Will se encuentra bloqueado, sin capacidad de reacción y baja autoestima. El grupo universitario percibe durante el análisis una empatía emocional a través de la identificación del personaje. Siendo esencial trabajar en el aula los estereotipos negativos y prejuicios que se muestran para promover cambios positivos en conducta.

6.3 Análisis cognitivo - afectivo 3

A continuación, se presenta disímiles tipos de miradas de niños hacia la discapacidad de Will, desde curiosidad, rechazo e inclusión:

- El primer niño se llama Sammy y manifiesta una actitud positiva, tolerante y de respeto hacia la discapacidad. Es hijo de uno de los componentes del circo de la mariposa. Está acostumbrado a convivir con personas que han estado en exclusión social, cualquier rasgo diferenciador le enriquece y lo acepta como algo normal (6'57") (plano americano).
- Un segundo niño muestra a través de la imagen una actitud negativa ante la discapacidad. Lanza un tomate al protagonista como acto de diversión entre risas. Presenta rechazo, burla y falta de respeto. Se detecta un comportamiento negativo que refleja que no acepta diferencias. Su falta de conocimiento conlleva a ignorancia debido a una falta de educación, valores y empatía (3'34") (plano medio). El plano medio (*medium shot*) se caracteriza por un encuadre que va desde la cabeza hasta aproximadamente la cintura del personaje. Captura impresiones previas u ocurridas tras la acción, y también es un plano que se caracteriza en aperturas de diálogos entre dos personas.
- Un tercer niño actúa con indiferencia ante la discapacidad. Focaliza su interés en conocer al forzudo que trabaja en el circo de la mariposa. Se acerca a él con admiración e ignora completamente a Will que se encuentra a su lado, haciéndole sentir invisible (9'45") (primer plano).
- Un cuarto niño presenta gran admiración ante Will. El niño también tiene discapacidad. Ve en él un espejo, ejemplo de superación, modelo a seguir, empatiza y le gustaría poder ser algún día como él (18'46") (primer plano).

7. Focus group (FG)

En segundo lugar, se realiza con los doce estudiantes un *Focus group* (FG) como técnica guiada a través de preguntas que han sido previamente diseñadas para que fomenten el interés y puedan aportar los estudiantes su opinión con respecto al tema de estudio.

7.1 Preguntas de apertura

Son preguntas diseñadas para introducir y adentrar al alumnado en el contenido. Se logra romper el silencio en el grupo y conocer el grado de conocimientos previos que poseen.

- ¿Qué entendéis por discapacidad?

Se inicia con las percepciones que tienen los estudiantes sobre lo que consideran discapacidad y en unanimidad destacan que son personas que tienen limitaciones físicas, psíquicas o sensoriales. A lo largo de la historia la discapacidad ha arrastrado prejuicios y connotaciones negativas derivando a miradas de exclusión. Y en ese sentido, se hace referencia al personaje principal del cortometraje que se presenta aislado y anulado socialmente por su físico.

Siglos atrás las personas que nacían con algún rasgo diverso, bien por exceso o defecto, se consideraban castigo de dioses, consecuencias de un pecado o personas inútiles e inservibles. Una representación que estaba asociada al modelo de prescindencia en el que asumían que las vidas de las personas con discapacidad carecían de sentido. Una presión social que influía en muchas familias que abandonaban a sus hijas e hijos a la suerte terminando en las calles, manicomios, asilos, iglesias o como en el caso de Will en circos de fenómenos.

- ¿Conocéis los *Freak shows* (espectáculos de fenómenos)?

Respecto al conocimiento de los espectáculos de fenómenos donde se exhibían personas con características no comunes. Se obtiene de los estudiantes un grado medio-bajo sobre el conocimiento de dichas ferias. Personas que tal como se presenta en el cortometraje se encontraban aisladas de una sociedad que por algún rasgo diferenciador los rechazaban. Pero que curiosamente al mismo tiempo, esa misma sociedad acudía a esos espectáculos pagando para contemplarlos. En esos espectáculos se podían ver desde personas con alteraciones genéticas o con capacidades inusuales.

El alumnado debate sobre si dicha exposición debería de estar prohibida o por lo menos no se debería de considerar ético. El cuerpo ha estado influido a lo largo de la existencia por factores socioculturales, ya en la prehistoria se asociaba la belleza a la reproducción de la especie, mientras que en la actualidad se asocia al éxito y prestigio.

7.2 Preguntas de transición

Son preguntas diseñadas para indagar en los temas esenciales que se quieren adquirir del estudio. Lo que lleva a ser un momento esencial, no pudiéndose perder el ritmo ascendente del debate.

- ¿Qué opináis del tipo de actitud que el público en el circo de las rarezas muestra ante Will?



Los estudiantes indican en unanimidad que el público del circo de las rarezas muestra una actitud negativa hacia Will, mediante rechazos, risas, burlas e incluso una agresión lanzando un tomate al protagonista. Sobre esa mirada prejuiciada Balza (2011) indica que ver una imagen sobre un cuerpo desordenado despierta curiosidad produciéndose un acercamiento, pero a la misma vez un alejamiento y rechazo. Y autores como Rubio y Soria (2003) establecen que no es lo mismo ser diferente por opción que por nacimiento.

Mediante el pensamiento divergente como motor creativo para encontrar múltiples respuestas ante un problema. Se hace referencia en el desarrollo del coloquio a la educación imaginativa (Grande-López, 2018: 78) que conecta emocionalmente con lo que se está aprendiendo y se realiza a los participantes la siguiente pregunta: ¿Podrías imaginaros cómo os sentirías si os encontráis en la situación del protagonista tanto físicamente como laboralmente? Pregunta que lleva a la reflexión y a empatizar aún más con lo que le está ocurriendo a Will. Que imaginen cómo se sentirían si de repente, se rompieran un brazo o una pierna. Imprevistos que nadie está exento, y que indiscutiblemente alteran hábitos

y prioridades. Percibiéndose durante dicha reflexión en los participantes, compasión ante dichos pensamientos.

- ¿Qué pensáis de la decisión que ha tomado Will al escapar del circo de las rarezas?

Predomina en el alumnado una decisión acertada, debido a que Will en el circo de las rarezas no se siente querido ni por sus compañeros ni por el público que va a verle. Se siente marginado y aislado, no se encuentra con libertad, ni autonomía personal. Los participantes valoran en positivo la decisión que toma el protagonista del cortometraje, y asumen que no ha sido fácil para él afrontar determinadas decisiones debido a su condición física. Se debate sobre lo esencial que es la superación personal para una persona y enfrentarse a los obstáculos que van apareciendo en el día a día. Ya que el simple deseo no es suficiente, por eso en el proceso de cambio le acompañan: perseverancia, constancia, sacrificio y lucha.

- ¿Por qué en el circo de la mariposa existe un comportamiento tan diferente al circo de las rarezas?

Se destaca principalmente que en el circo de la mariposa existe una actuación de respeto, solidaridad y tolerancia hacia cualquier persona, algo que en el circo de las rarezas no se encuentra, predominando la humillación y el desprecio. Tener buenos valores es fundamental e influye en los comportamientos, emociones y pensamientos de las personas. Las actitudes de exclusión que se presentan en el cortometraje, son todo un ejemplo hacia el alumnado de la importancia de capacitar entornos que no sean inclusivos. Se expone ejemplos sobre sus futuras profesiones en las que seguro que a ninguno de ellos les gustaría trabajar en entornos laborales excluyentes. De ahí se debate sobre la importancia de la educación inclusiva como herramienta de transformación para favorecer una sociedad más justa. Y una alumna hace referencia a que muchas veces no depende solo de la propia persona el poder cambiar, sino que influyen otros factores que no dependen de esa persona y que dificultan la acción de cambio.

7.3 Preguntas de cierre

Sirven para ir concluyendo, llevando a la reflexión y valoración de los acontecimientos que han ido sucediendo.

- Y finalmente ¿Cómo valoráis el trabajo que ha realizado el Sr. Méndez con Will para mejorar su calidad de vida y hacerle más feliz?

El grupo lo valora muy positivo y destaca de esa relación un rol parecido al del docente y alumno. El Sr. Méndez le va guiando y dando pistas para que Will por sí mismo logre los objetivos que necesita para mejorar su calidad de vida. Will llega al circo de la mariposa y descubre un mundo diferente, pasa de una etapa de explotación hacia un periodo de inclusión. Lo consigue gracias a que el Sr. Méndez le motiva, primero para que logre ver sus propios miedos y luego para que se esfuerce en superarlos. Trasladándose el mensaje al grupo, de la importancia de ayudar a las personas que se encuentran en desventajas sociales.

Se finaliza la sesión con la pregunta: ¿Como veis a la sociedad actualmente, en predisposición de ayuda hacia la discapacidad? ¿Conocéis casos parecidos al del Sr. Méndez?

Pregunta que lleva al grupo a una reflexión para interiorizar y reforzar mejor el contenido. Con respecto a la predisposición no llegan a establecer una respuesta clara, piensan que sí, y reconocen que les ha servido bastante el debate

para mostrar un mayor interés ante la discapacidad. Siendo importante una mayor formación en educación inclusiva para promover una mayor empatía. Con relación a si han conocido casos parecidos al del Sr. Méndez no indican ninguno. Y Se concluye la sesión, con un índice alto de participación activa, implicación e interés por los contenidos tratados y respeto del grupo ante las intervenciones que iban realizando.

8. Resultados

Los resultados extraídos del grupo universitario mediante el análisis de las secuencias han sido:

- Los participantes han adquirido una mayor comprensión de la importancia que tiene la imagen a través de una lectura audiovisual para descifrar códigos de exclusión.
- Mayores conocimientos vinculados a la discapacidad y exclusión social que les han llevado a eliminar prejuicios previos.
- Un compromiso social que les lleva al respeto, empatía, interés y mayor predisposición en ayuda.
- Obtención de una mayor información sobre estructuras sociales que generan desigualdades. De un entorno laboral no inclusivo (circo de las rarezas) a un entorno inclusivo (circo de las mariposas) en el que el protagonista lleva a cabo ese proceso debido a: superación personal como la capacidad a través de la inteligencia, esfuerzo mental para alcanzar los objetivos propuestos, fuerza de voluntad en toma de decisiones y perseverancia en esfuerzo y constancia.
- Valoración positiva de los beneficios que aporta la alfabetización mediática en el lenguaje audiovisual.
- Mayores capacidades para ser más críticos en entornos de exclusión.
- Capacidad de valorar los efectos que tiene la imagen como base emocional.

Trabajando el contenido de los mensajes y del lenguaje no verbal que transmiten los diferentes tipos de planos presentados, el alumnado ha adquirido una mirada inclusiva hacia un saber ver mejor, logrando descifrar códigos de exclusión y eliminando prejuicios previos.

El potencial que tienen las imágenes del cortometraje a nivel cognitivo-afectivo hacia la inclusión social, están relacionadas con sus conocimientos previos y estado emocional. En conocimientos previos se ha destacado por parte

de los participantes un grado medio en temas relacionados con la discapacidad y exclusión social. En emociones positivas ha predominado un mayor respeto, entusiasmo e interés ante las imágenes presentadas y en emociones negativas la compasión como sentimiento de lástima y pena en algunas secuencias.

- Mediante un pensamiento divergente se ha interiorizado mejor el contenido de las imágenes obteniéndose una mayor capacidad para analizar situaciones de mejora.
- Adquisición en potencial de influencia, conocido como efecto Pigmalión, se motiva a una persona para llevarla mediante pequeños objetivos a conseguir su meta. El Sr. Méndez lleva a Will que vea sus debilidades y reaccione sacando sus fortalezas.

El grupo de estudiantes universitarios han mostrado una predisposición muy positiva en el *Focus group (FG)* con respecto al contenido y aceptación de ideas, generándoles un alto grado en motivación y atención. Les ha ayudado a conocerse mejor, aprendiendo a pensar y a reflexionar, no solamente sobre el escenario social sino desde sus propias vidas y adquiriendo:

- Dialogo igualitario
- Pautas actitudinales
- Aprendizaje cooperativo
- Alfabetización mediática
- Conciencia en transformación social
- Reflexión y sentido crítico.

9. Discusión

Ledesman (2008) resalta que el cine sigue sin encontrar un acercamiento integrador entre discapacidad y sociedad, y en cambio, cuando se realizan trabajos interesantes a través de la pantalla, la sociedad reacciona respondiendo gratamente y en positivo. De ahí la importancia de hacer reaccionar al público como espectador activo ante necesidades sociales.

Rubio Arribas y Soria Breña (2003) destacan en sus estudios que existen pocos discursos que aborden o se acerquen a la discapacidad desde el respeto al diferente, desde la idea que ha sido el infortunio del destino o el azar y no algo elegido. Correa García y Aguaded Gómez (2005) llevan a la reflexión de: «¿Por qué hacemos diferentes y excluidos a esos

otros?», a esos seres humanos que buscan con ansiedad el refugio de la «normalidad» en la aceptación de una sociedad que los denigra. Y Abberley (1987), sobre ese tipo de actitudes, subraya que lo que se consigue es llevar a desventajas sociales y que sean vistos como un grupo de posición inferior.

En ese sentido, Barton (2009) hace referencia a la importancia de la inclusión social como proceso de participación en el que debe encontrarse implicada toda la sociedad. Desde las propias personas, escuelas, comunidades, que de forma simultánea, procuren disminuir y eliminar todo tipo de procesos que lleven a la exclusión (BOOTH, 1996). Sobre dichos retos que generan los escenarios sociales y cómo se podrían acercar por medio de los entornos educativos, Castaño y Romero (2007) establecen la necesidad de promover acciones a través del aula. Indicando que los medios a emplear no se deben percibir solamente como elementos técnicos estáticos sino que se deben hacer ver como elementos de comunicación dinámicos.

Para finalizar, González-González et al. (2018: 117) indican que estamos en una sociedad eminentemente audiovisual que ofrece óptimos medios para el aprendizaje; que gracias a esa formación filmica el alumnado adquiere valores, destrezas, hábitos y actitudes necesarias para mejorar el mundo en el que se vive. Señalan que en la literatura científica han predominado los estudios sobre el largometraje, siendo importante también acercar estudios desde el cortometraje. Y concluyen, que desde sus gratas experiencias: «Educar con el cine significa un proyecto altamente cualitativo y personal de vida».

10. Conclusiones

El cortometraje como producción audiovisual cinematográfica entretiene al público, pero como recurso didáctico sus imágenes captan la atención, llevan a reflexionar, despiertan la curiosidad y generan una mayor motivación. Por tanto, contiene un valor positivo para el ámbito educativo, sobre todo ante los retos que actualmente están encontrando los docentes en el alumnado, debido a una falta de atención, despreocupación y desmotivación en el aula, desencadenando ese desinterés a dificultades en el aprendizaje y fracaso escolar.

Las imágenes que ofrece el cortometraje tienen un componente lúdico y de entretenimiento que pueden llevar al alumnado a no sentirse educado debido a un aprendizaje implícito no-intencional, siendo éste un factor diferenciador positivo. Por otro lado, cuando se seleccionan imágenes que pro-

yectan desventajas sociales, sí predomina una adquisición de aprendizajes actitudinales siendo necesarios para fortalecer el desarrollo humano, destacándose aprendizajes en actitud crítica y de tolerancia, esenciales para el respeto a las diferencias.

El análisis de contenido del cortometraje *The butterfly circus* (*El circo de la mariposa*, 2009) ha llevado al alumnado por medio de sus imágenes a la adquisición de una mayor empatía emocional identificando los sentimientos que ocurren tras la pantalla, a una empatía cognitiva entendiendo las circunstancias específicas por las que pasa el protagonista, y a una inteligencia intrapersonal en la que el alumnado se conoce mejor a través de un autoanálisis.

A través del capital cognitivo-emocional de las imágenes, y por medio del proceso educocomunicativo, el alumnado ha recapacitado sobre las consecuencias que tiene el rechazar o reírse de una persona, generándoles mayor respeto, sensibilización, tolerancia, mayor conciencia y predisposición de ayuda, siendo pautas esenciales para la inclusión social.

Y posteriormente, se destaca la inteligencia interpersonal por medio del *Focus group* (FG) a través de una mayor comprensión en la diversidad de opiniones, escucha activa y actitud asertiva.

Diversos medios de comunicación en 2018 han destacado que las personas con discapacidad tienen una mayor probabilidad de sufrir acoso escolar, lo que lleva a la necesidad de seguir trabajando en estudios sobre una mayor conciencia en comprensión y tolerancia.

Para concluir, hablar de una sociedad inclusiva, es hablar de una sociedad en la que se respeta a todas las personas.

11. Referencias bibliográficas

- ABBERLEY, P. (1987): "The Concept of Oppression and the Development of a Social Theory of Disability" en *Disability, Handicap & Society*, n° 1, págs. 5-19.
- ARIZPE, E. y STYLES, M. (2002). "¿Cómo se lee una imagen?" en *Revista latinoamericana Lectura y vida*, 1, págs. 1-11.
- AUBERT, A.; FLECHA, A.; GARCÍA, C.; FLECHA, S. (2008): *Aprendizaje dialógico en la sociedad de la información*, Barcelona, Hipatia.
- BALZA, I. (2011): "Crítica feminista de la discapacidad: el monstruo como figura de la vulnerabilidad y exclusión", *Dilemata*, n° 7, págs. 57-76.
- BARTON, L. (2009): "Estudios sobre discapacidad y la búsqueda de la inclusividad: Observaciones", *Revista de educación*, 349, págs. 137-152.
- BOOTH, T. (1996). "A Perspective on Inclusion from England", *Cambridge Journal of Education*, n° 26(1), págs. 87-99
- BUXÓ, M. J. y DE MIGUEL, J. (1999): *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video, televisión*, Barcelona, Proyecto Ediciones.
- CASTAÑO, C. y ROMERO, R. (2007). *Las TIC en los procesos de formación. Nuevos medios, nuevos escenarios para la formación*, Barcelona, UOC.
- CASTELLS, M. (2001): *La era de la información. El fin de milenio*, volumen 3, Madrid, Alianza.
- CEA NAVAS, A. (2015): "La representación de lo social en el cortometraje de ficción español" *Opción*, n° 4, págs. 279-300.
- CHARDÈRE, B. y BORGÉ, G. (1985): *Les Lumière*, París, Bibliothèque des Arts.
- CORREA GARCÍA, R. y AGUADED GÓMEZ, J. (2005): "Lo diferente: miradas de cine", *Portularia: Revista de Trabajo Social*, 2, págs. 7-20.
- DÍAZ OLAYA, A. (2014): El cortometraje: una alternativa educativa. *Pulso*, n° 37, págs. 191-207.
- FERRÉS, J. y PISCITELLI, A. (2012). "La competencia mediática: propuesta articulada de dimensiones e indicadores", *Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación, Comunicar*, 38, págs. 75-82.
- FRIEDENSTEIN, O. (2019): "El poder del sentido de la vista en la visualización de datos", *Inteligencia del negocio*, <http://inteligenciadelnegocio.com/el-poder-del-sentido-de-la-vista-en-visualizacion-de-datos/>
- FUSTER, J. (2010): "El paradigma reticular de la memoria cortical", *Neurología*, 3, págs. 3-10.
- GISPert PELLICER, E. (2009). *Cine, Ficción y Educación*, Barcelona, Laertes educación.
- GONZÁLEZ-GONZÁLEZ, C.; MARTÍNEZ-GÓMEZ, E. y PEREIRA DOMÍNGUEZ, C. (2018): "Cine de animación y educación. Modelos de películas de animación y sus virtualidades educativas" *RELAdEI Revista Latinoamericana de Educación Infantil*, 7, págs. 99-126.
- GRANDE-LÓPEZ, V. (2018): "Ver mundos diferentes estimula la imaginación" *Hachetepepe*, 17, págs. 71-82.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B. (2006): *Teoría de la narración audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J. (2013): "Cortometrajes con valor educativo. Algunas pautas para su uso en tutoría" en *Making of: cuaderno de cine y educación*, págs. 96-97.
- LACHAT LEAL, C. (2012): "Percepción visual y traducción audiovisual: la mirada dirigida" *MonTI*, 4, págs. 87-102.

LEDESMAN, J. (2008): *La imagen social de las personas con discapacidad*, Estudios en homenaje a José Luis Barriga Bravo, Cerami.

NAVARRO, L.; ACOSTA RODADO, C. y ROXANA MILENA, O. (2011): “Una aplicación de la teoría de la imagen: análisis de un cortometraje colombiano”, *Encuentros*, 2, págs. 135-145.

OLIVA BENÍTEZ, E. (2018): *Cine Didáctico y Educación en Valores: Un análisis descriptivo del cortometraje El Circo de la Mariposa*, (Trabajo Fin de Máster), Universidad de Cádiz, Puerto Real, Cádiz.

SINATRA, R. (1986): “Visual Literacy Connections to Thinking, Reading and Writing”, *Eric*, 6.

STAEHLIN, C. (1960): *Teoría del cine. Universo y evolución. Lecciones para espectadores*, Binding, Hardcover.

RUBIO ARRIBAS, F. y SORIA BREÑA, R. (2003): “La construcción social de la diferencia”, *Nómadas*, nº 7, págs 1-7.

VAYNERCHUK, G. (2013): *Jab, Jab, Jab, Right Hook*, Harper Business.

WEIGEL, J. (2009). *The butterfly circus*. [Cortometraje], Estados Unidos, The Doorpost film project.

Recepción plataforma: 15 de junio 2019.

Aceptación final del artículo: 13 de noviembre 2019.

AUTORA

María Aránzazu Fernández Giles

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Profesora de inglés de la Escuela Oficial de Idiomas.

TÍTULO

Teatro nigeriano y temas cruciales. Jos Repertory Theatre.

CORREO-E

arantxafg.alace@gmail.com

RESUMEN

La compañía Jos Repertory Theatre fue fundada en noviembre de 1997 por el Dr. Patrick-Jude Oteh, pero la implementación completa del programa comenzó en 2000 como una organización de teatro independiente sin ánimo de lucro que busca utilizar el teatro como un medio para enfrentarse a problemas cruciales que afectan a nuestra existencia cotidiana. Se dedican a actividades que van desde lecturas de obras de teatro/poesía, producción de representaciones formales (con guion) y la creación de representaciones informales (Teatro para el desarrollo) que invitan al debate y a la participación cívica.

PALABRAS CLAVE

Nigeria, teatro para el desarrollo, participación cívica.

AUTHOR

María Aránzazu Fernández Giles

PROFESSIONAL AFFILIATION

English teacher at the Official School of Languages.

TITLE

Nigerian theatre and crucial issues. Jos Repertory Theatre.

E-MAIL

arantxafg.alace@gmail.com

ABSTRACT

Jos Repertory Theatre was founded in November 1997 by Dr. Patrick-Jude Oteh, but began full program implementation in 2000 as a not-for-profit, independent theatre organization which seeks to use the theatre as a means of confronting and challenging crucial issues that affect our daily existence. They are engaged in activities ranging from play/poetry readings, production of formal (scripted) plays and the creation of informal (Theatre-For-Development) plays that invites for debate and civic participation.

KEYWORDS

Nigeria, theatre for development, civic participation.

Teatro nigeriano y temas cruciales. Jos Repertory Theatre

María Aránzazu Fernández Giles

263

Puede que a muchas personas el teatro nigeriano pueda sonarle a algo exótico, muy desconocido y lejano para nuestra sociedad. Es por ello, que decidí aventurarme en descubrir algo más. Si investigamos un poco sobre ella, descubriremos en la Enciclopedia Britannica que se trata de «una variedad de ópera folclórica del pueblo de Yoruba del suroeste de Nigeria que surgió a principios de la década de los años cuarenta». Así que como se puede ver, es una forma de teatro relativamente joven en comparación con las tradiciones teatrales de los países europeos. Pero ¿Cuáles fueron sus orígenes?

Según podemos leer en el artículo “The church and the emergence of the Nigerian theatre” publicado por J.A. Adedeji en la revista *Journal of the Historical Society of Nigeria*, fue durante el período entre 1866 y 1914 cuando las misiones cristianas entraron en la sociedad e intentaron, en sus palabras, «sustituir las formas de entretenimiento de carácter pagano por otras más ‘civilizadas’». Baptistas, metodistas y católicos tenían en el punto de mira el territorio de Nigeria. De hecho, cada una de las misiones cristianas alió la civilización a su trabajo en Nigeria no solamente como un medio para imponer la cultura o el estilo de vida europeo a sus con-

versos, sino lo que era más importante aún, para crear una nueva clase o un grupo élite que podrían explotar más tarde para el logro de sus objetivos.

Para acelerar el proceso se adoptó una propagandística que efectivamente cambiaría la cultura de la gente, desarrollando en estos una nueva consciencia y un movimiento de ilustración a través de un programa que aseguraba a los pueblos el ver al hombre blanco como portador del progreso tanto material como un nuevo conjunto de ideas sobre Dios.

Adedeji compara el papel del teatro en las sociedades europea y nigeriana de la siguiente manera: mientras que en Europa el teatro siempre se ha considerado una poderosa fuerza artística a la que se le ha incentivado según las circunstancias imperantes, no es así en el caso de Nigeria. En este país, las diversas misiones cristianas tuvieron como objetivo fomentar, a través del teatro, las artes de la civilización a través de un programa de iluminación cristiana, comenzando, realmente, un proceso de aculturación. Como consecuencia se introdujeron las formas occidentales de entretenimiento por parte de la élite y el desarrollo del teatro nigeriano moderno.

Sin embargo, si tuviéramos que nombrar una fecha importante para la historia del teatro en Nigeria, esta sería el 24 de octubre de 1866, cuando un pequeño grupo de la élite

de Lagos, que había crecido con un gran nivel intelectual donde se apreciaban la música y el drama, se reunió para la organización y promoción del concierto, una forma de entretenimiento que se pudo de moda y se convirtió en un modelo de arte teatral durante varias décadas. Estas élites buscaban mejorar la sociedad de Lagos desde el punto de vista social, político, económico y espiritual. No obstante, sus pensamientos estaban guiados por estándares europeos.

Esta élite estaba interesada en debates, literatura y otras actividades de entretenimiento. Para ello, necesitaban un centro cultural con instalaciones para dichas actividades. Un lugar que les proporcionase la libertad que tanto necesitaban para hacer sentir su propio impacto en la generación anterior. Por ello, The Academy se abrió como un centro social y cultural para la ilustración del pueblo gracias a la promoción de las artes, la ciencia y la cultura.

Ahora que ya conocemos los orígenes, centrémonos en sus características y para ello, tomemos como referente la Enciclopedia Britannica quien apunta que

el teatro nigeriano aborda tres tipos de temas: el cuento fantástico popular; la sátira social ridícula y el relato histórico o mitológico derivado de la tradición oral. Con todo, en términos generales, tanto el texto como la música evolucionaron a partir de una síntesis de liturgias de diferentes sectas religiosas.

Desde siempre, este tipo de representación que combina el espectáculo de mimos, los trajes coloridos, así como tambores tradicionales como prueba de su música y su folklore siempre ha estado dirigida a un público local al tratar temas típicamente nigerianos que van desde la sátira moderna hasta la tragedia histórica. Lo curioso de la representación era que aunque las obras se representaban íntegramente en yoruba, se incluía una sinopsis traducida para que el público fuese capaz de entenderlas y apreciarlas.

Varias son las figuras que representaron el comienzo de dicho teatro, como Hubert Ogunde (autor de *Yoruba ronu* [*Yorubas, Think!*]), Duro Ladipo (autor de *Love of Money*) o Kola Ogunmola (autor de *Oba koso* [*The King Did Not Hang*], *Edda* [*Everyman*]) o Soyinka (*The Road*), entre otras. Este último ha recibido considerable atención por parte del público no nigeriano, además de ser elogiado generosamente por parte de los críticos de prensa. Un ejemplo son las palabras que le dedican en *The Times*: «con Soyinka en escena el drama africano es una potencia a tener en cuenta» o «dado el empobrecido estado de nuestro idioma, su contribución al drama

de habla inglesa podría convertirse en algo tan importante como el estreno de las *Islas Occidentales* de Synge!».

Pero eso solamente fue el principio. Más adelante y según podemos leer en artículos de Africabib.org apareció «un enfoque revolucionario del arte y del teatro entre los jóvenes escritores nigerianos». Y en este desarrollo se puso de manifiesto

el compromiso de los artistas con el empleo del potencial revolucionario del teatro para agudizar la conciencia social, adoptar un enfoque alternativo (socialista) a la obsolencia [...] del cuerpo político de la actual Nigeria y presentar recetas para el cambio social

Cosas que se verán reflejadas más adelante cuando tratemos sobre las representaciones que Jos Repertory Theatre representan y el valor que tiene para la comunidad.

Una vez realizado un encuadre general sobre el tema, nos centraremos en la compañía teatral Jos Repertory Theatre, pero para comprender un poco más sus orígenes y su situación, pensamos conveniente lanzar una mirada a la historia y al contexto en el que dicha compañía se encuentra.

Cada año, miles
de personas se gradúan
en las instituciones
de teatro nigerianas sin una
visión clara de cómo hacer
una carrera en el mundo
de las artes escénicas.
Desafortunadamente, pronto
se desilusionan y pasan
a dedicarse a otra cosa.

En la zona central de Nigeria y, más concretamente en el estado de Plateau, se encuentra Jos. Una ciudad que hoy en día cuenta con unos tres millones de habitantes y que está construida en la diversidad, dado que diferentes grupos étnicos viven allí. El grupo étnico principal es el formado por los Beroms y estos son los propietarios de las tierras.

Jos es una ciudad muy hermosa con un clima benigno similar al otoño en Europa. Es una ciudad que descansa en una meseta con muchos valles ondulantes. Es el único estado en Nigeria donde se pueden cultivar manzanas, fresas, patatas irlandesas e, incluso, rosas para la exportación.

Durante el régimen colonial británico fue un importante centro para la minería del estaño. De ahí que, a menudo, se la conozca como «Tin City». De hecho, existe una gran cantidad de minerales sólidos que todavía se siguen extrayendo hoy.

El descubrimiento de grandes cantidades de este mineral llevó a la llegada de nuevas tribus, sobre todo igbos, yorubas y los europeos, que constituyen más de la mitad de la población de Jos; haciendo que la ciudad creciera rápidamente hasta convertirse en la capital del nuevo Estado de Plateau en 1975. Precisamente esta llegada de diferentes tribus dotó a la ciudad de Jos su carácter cosmopolita.

Jos se ha convertido en un importante centro administrativo, comercial y turístico y este «crisol» donde la diversidad de raza, etnicidad y religión hace que el estado de Plateau, en Nigeria se identifique como «casa de la paz y el turismo». Desafortunadamente, es un estado que ha sido afectado por una década de violencia cíclica. En el 2001, la ciudad fue testigo de violentos disturbios entre la población musulmana y cristiana en la que varios miles de personas murieron. Además, hubo otros del mismo tipo en 2008 y 2010. En la actualidad, se ha vuelto a una paz relativa con todos los grupos étnicos y religiosos que buscan la armonía a través de las divisiones. Es el caso, también, de la economía, que en su día estuvo arruinada por la violencia, que también se está recuperando.

Vivir en Jos es muy fácil. La gente es acogedora y muy amigable, e incluso con la crisis, sigue siendo uno de los pocos lugares en Nigeria donde se puede vivir de manera sencilla. Además, los visitantes se sorprenden de la cantidad de actividades que perduran en la ciudad.

Prueba de ello es la existencia de una maravillosa asociación teatral llamada Jos Repertory Theatre y cuya misión es hacer disfrutar al público de una actividad cultural de entretenimiento al mismo tiempo que facilitar la difusión de información y crear un debate con la participación cívica que

trata sobre problemas que afectan a su sociedad. Después de las obras, usualmente se le invita al público a interactuar con los actores, y esto ofrece la oportunidad de debatir la obra en un ambiente informal. Por ejemplo, durante el festival se plantean temas para el debate público antes de que la audiencia se vaya, promoviendo la participación cívica.

Como ejemplo de la temática tratada en dichas representaciones y posteriores debates es el que aparece en la obra de Adinoyi Ojo Onukaba, *Body Parts (Partes del cuerpo)*, donde se destacan los problemas de los graduados universitarios, que buscan trabajo y no lo consiguen y que, al intentar sobrevivir, ponen en venta sus propios órganos. Para ello, hacen carteles que cuelgan en los alrededores de los hospitales buscando posibles compradores de sangre y otros órganos del cuerpo. Este año, en el Festival de Teatro de Jos, el tema elegido para el festival es ‘ofrecer las artes como objetivo final a una nueva generación’ para lo que se van a involucrar a muchas escuelas tratando de aumentar el interés por el teatro en una gran cantidad de población juvenil que, por su edad, solamente muestra entusiasmo por el uso de internet.



JOS REPERTORY THEATRE

Plot 9363rd, Bauchi Ring Road, Opposite Jevichio Oil,
P. O. Box 10530, Unijos P. O.
Tel: 073 - 452358, 08037000496, 08059535215
E-mail: josreperthea@yahoo.com
Website: www.josrepertheatre.org

La Jos Repertory Theatre fue fundada por el Dr. Patrick-Jude Oteh (Director Artístico de la compañía actualmente), que posee un amplio e interesante currículum que incluye derecho económico, diplomacia, danza, drama y dirección entre otras disciplinas y varios proyectos en diferentes países. Su historia es curiosa. Fue durante su adolescencia cuando se interesó por el teatro. Por otro lado, siempre había tenido como aspiración llegar a convertirse en sacerdote de la Iglesia Católica Romana y un amigo de su familia, que era reverendo, siempre le había dicho que si no conseguía serlo, se dedicara a la dramaturgia. Fue entonces cuando decidió ir a la universidad para estudiar teatro y trabajó brevemente en ese mundo hasta que llegó el momento de unirse al sacerdocio. Sorprendentemente, ya era demasiado viejo para eso, aunque solamente tuviera 31 años. Finalmente decidió dedicarse en cuerpo y alma al otro amor de su vida, las artes escénicas. Fue una decisión complicada ya que lo que se enseñaba en la universidad es que era muy difícil vivir del

teatro incluso dedicándose a tiempo completo. Sin embargo, durante su formación en el Centro John F. Kennedy para las Artes Escénicas, en Washington DC, aprendió que lo que se necesitaban eran valor y agallas para ganarse la vida en ello y que no era algo imposible. Ha sido un gran reto, pero claro está que es más llevadero si se cuenta con subvenciones y múltiples flujos de ingresos para ayudar a superar las dificultades financieras.

Fue entonces cuando se fundó Jos Repertory Theatre en noviembre de 1997. Al principio, no contaban con fondos. Sus primeras dificultades fueron conseguir financiación, aunque esta ha sido una dificultad constante hasta el momento presente. En la etapa inicial, se necesitaban fondos para organizarse como una estructura independiente. Para la mayoría de otras compañías contemporáneas, este fue un desafío desalentador. No entendieron por qué tenían que gastar dinero para atraer a la gente al teatro sin obtener beneficios económicos adecuados o proporcional. Hoy esta continúa siendo una dificultad recurrente.

La compañía comenzó con obras que se incluían en el currículo escolar que se representaban en las escuelas y aquellos estudiantes que tenían literatura como asignatura hacían un pago simbólico para verlas. Esto se hizo durante dos años (1997/1998) y hubo una pausa en 1999 cuando su fundador participó en una gira internacional al Reino Unido y EE. UU., representando la adaptación teatral de 'Todo se desmorona' de Chinua Achebe. A su regreso, continuaron con el programa de la escuela hasta el año 2000, cuando la Sociedad Musical de Nigeria (MUSON), con sede en Lagos, les encargó el estreno mundial de *La reina Amína de Zaria* de Wale Ogunyemi. Sin embargo, la implementación completa del programa comenzó en el año 2000. Ya esta vez como una organización de teatro independiente sin ánimo de lucro y cuyo objetivo era utilizar el teatro como un medio para enfrentarse a problemas cruciales que afectaban a la existencia diaria de la población de la región. Finalmente en 2001, obtuvieron una beca de institucionalización por parte de la Fundación Ford con la cual ya sí se establecieron como una estructura formal.

Cada año, miles de personas se gradúan en las instituciones de teatro nigerianas sin una visión clara de cómo hacer una carrera en el mundo de las artes escénicas. Desafortunadamente, pronto se desilusionan y pasan a dedicarse a otra cosa. Uno de los principales enfoques de los talleres durante el Festival de Teatro de Jos es tratar de reorientarlos en las diversas áreas de carrera disponibles en el teatro. Lo curioso de todo esto es que aunque se cuenta con mucho per-

sonal capacitado para desempeñar dichas tareas, no se cuenta con estructuras para proporcionarles un puesto de trabajo dentro de este ámbito. El gobierno nigeriano cuenta con la Consejería de las Artes, pero la única posibilidad consiste en convertirse en funcionariado público.

Son aún muchas las dificultades que se siguen encontrando en Nigeria en su camino diario y no se rinden. Entre otras cosas, no cuentan con salas de teatro. Aun así, esta valiente asociación teatral se contenta con representar sus obras en hoteles y escenarios que no son específicos para tal fin. Sin embargo, cuando las representaciones se desarrollan en hoteles, estos cobran tarifas comerciales por las actuaciones que la mayoría de nigerianos no podrían ni siquiera pagar. Para paliar esto y hacerlo más accesible al público general, en el último par de años se han utilizado espacios alternativos que pueden tener asientos para una audiencia y un espacio en el cual actuar.

La variedad de actividades que ofertan va desde lecturas de obras de teatro/poesía, producción de obras de teatro formales (con guion) y creación de obras de teatro informales, también conocidas como teatro para el desarrollo. Prueba de ello son las palabras de su propio fundador, que comenta lo siguiente con relación a este tipo de representación teatral:

Tengo la convicción de que para los países del Tercer Mundo, como Nigeria, el teatro para el desarrollo es una de las mejores maneras de llegar a las personas de poca formación cultural, y éste [sic] se consigue gracias a la información y al entretenimiento. Si esto se realiza en el lenguaje llano, la difusión de una información específica puede ser muy fácil y menos estresante. Por ejemplo, en los primeros días de la pandemia del VIH y el SIDA, encontramos que el uso del teatro para el desarrollo era muy eficaz para llegar a las aldeas rurales y difundir la información sobre su causa, su prevención y las posibles medidas a tomar, en lugar de evitar el tema como algo tabú

Por otro lado, añade que «nuestra propia idea de *teatro para el desarrollo* es típicamente teatro en las calles. Este es el tipo de teatro que se realiza en las plazas de la ciudad, reuniones de la aldea, espacios de reunión comunales u otros espacios abiertos donde las personas pueden congregarse».

El público que tienen varía de lugar en lugar. En Jos, su base, su público abarca desde estudiantes, profesores, entusiastas de espectáculos teatrales, periodistas y estudiosos y

productores de teatro. En Abuja y Lagos, sin embargo, es la clase media y alta de la sociedad. Como consecuencia, estas son personas que ven el teatro como un medio de relajación y a las que se les cobran tarifas comerciales como parte de los ingresos para la asociación.

Con el respaldo de experiencias durante más de una década de práctica teatral y habiendo participado en actividades relacionadas con el teatro en Sierra Leona, Costa de Marfil, Sudáfrica, Italia, Kenia, Reino Unido y Estados Unidos de América, la Jos Repertory Theatre ha participado en programas de formación para artistas, incluidos aficionados, así como en la creación de sketches de teatro para el desarrollo.

Han producido e interpretado obras teatrales formales como *Los dioses no son culpables* de Ola Rotimi, *La reina Amina de Zaria* de Wale Ogunyemi, la adaptación de *Todo se desmorona* de Chinua Achebe realizada por Biyi Bandele, *When the arrow rebounds* de Emeka Nwabueze (*Cuando la flecha repunta*), una recreación dramatizada de *La flecha de Dios* de Chinua Achebe y *La muerte y El caballero del rey* de Wole Soyinka, entre una gran multitud.

Participaron como componente cultural en los Juegos de África (COJA, Abuja en 2003) con una producción de *The Royal Chamber (La Cámara Real)* de Yahaya Dangan. Hoy en día están implicados en la formación del primer Centro Profesional de Gestión de Artes en Nigeria. Aparte de su temporada de teatro normal, son los promotores del Festival de Teatro de Jos que se encuentra, en este momento, en su doceavo año y se representan obras tanto del repertorio local como internacional. Actualmente, este es el único festival de teatro independiente que sobrevive en Nigeria y se ha ido transformado gradualmente hasta llegar a ser un lugar de entrenamiento para el personal de la industria teatral de Nigeria. Por lo general, hay talleres en gestión de las artes, maquillaje, baile de salsa, dirección, actuación y drama.

En cuanto a las personas que trabajan para la compañía, no cuentan con un reparto fijo para las representaciones, aunque es cierto que puede haber algunos actores que aparezcan en las producciones de manera frecuente porque no se lo pueden permitir. Así que realizan un proceso de audición abierta cada vez que se les hace un encargo o utilizan el reparto que tengan disponible en ese momento. Para ellos, el contar con un grupo de actores con el que hayan trabajado antes hace todo más fácil, pero esto no es siempre posible.

Algunas de estas personas provienen de la ciudad de Jos y otras de los alrededores. Sin embargo, la mayoría de las veces y debido al coste económico de cada producción, la



Escena de *The Royal Chamber* durante los Juegos de África (2003)

compañía muestra como preferencia que provengan de Jos, puesto que los costos pueden administrarse mejor.

En general, intentan evitar trabajar con estudiantes, ya que, a veces, el horario escolar tiende a coincidir con el suyo propio. Aun así, a veces, algunos estudiantes se desenvuelven de una manera tan brillante durante las audiciones abiertas que no les queda otra que invitarlos al proyecto, aunque esta opción sea el último recurso. Al tener como base una ciudad cosmopolita como es la de Jos y al haber muchos graduados de teatro buscando trabajo, se trata de contar con estos antes que con los estudiantes. Aun así, sus actores van desde los 17 a los 55 años y, en algunas ocasiones como los dramas radiados, también cuentan con algunos actores infantiles.

Aunque la compañía de teatro se fundara y continúen ubicados en Jos, en la región del cinturón medio nigeriano, trabajan por toda Nigeria. Además, también gran parte de su trabajo tiene lugar en Abuja, la capital de la nación, donde se promueve la temporada de teatro.

En 2010, con la violencia cíclica que envolvía la nación, comenzaron a trabajar en dramas radiados esencialmente porque, por razones de seguridad, no se podía actuar

en comunidades o espacios de reunión comunitarios. Como producto de esto y desde entonces han diseñado, producido y transmitido *Temas de interés mutuo. Nuestros niños están hablando* para Search for Common Ground con el apoyo de la Unión Europea; *Labarin Aisha*, una serie de 44 episodios radiofónicos dirigida a jóvenes y a adultos en el norte de Nigeria en riesgo de reclutamiento y radicalización. *Labarin Aisha* se tradujo recientemente al inglés Pidgin como *Aisha Tori*. A esto habría que añadir que, aunque el inglés sea la lengua principal, en alguna ocasión se ha utilizado el hausa, el yoruba y el inglés pidgin, como en el caso mencionado un par de líneas más arriba. Ya han terminado de transmitir los 44 episodios en el cinturón medio nigeriano y actualmente se encuentran trabajando con Equal Access International en el desarrollo de *Labarin Aisha 2*. Estas series se emiten en veintidós estaciones de radio en diecinueve estados del norte de Nigeria.

Durante toda su andadura, esta asociación ha tenido otros numerosos proyectos importantes. Sin ir más lejos, fue el primer grupo de teatro nigeriano en participar en el primer Festival de Teatro Juvenil Escocés con su presentación de *Our House*, un taller ideado en colaboración con el Teatro Clyde Unity, Glasgow y el British Council. Desde entonces, ha sido publicada como guion por Boydell y Boydell, Reino Unido, como parte del Teatro Companies.

Otro aspecto importante de su trabajo ha tenido que ver con la colaboración realizada con la Embajada de España en Nigeria durante once años, en la que la compañía produjo clásicos españoles incluyendo a Federico García Lorca, Miguel de Cervantes, Pedro Antonio de Alarcón, Enrique Jardiel Poncela y Lope de Vega.

El primer contacto que tuvieron con la Embajada de España fue en 2004, cuando realizaron la adaptación de *Yerma* de Federico García Lorca. En aquella ocasión hubo público proveniente de la ciudad de Abuja para disfrutar de su representación en los locales de la Alianza Francesa en Jos.

Este fue el comienzo de una colaboración de once años con la Embajada de España en Nigeria, quien se encargaba de elegir la obra, mientras que la compañía lo era de producirla y representarla, ya en Abuja. La representación tenía lugar en el mes de octubre, durante la semana anual del español en Nigeria. Y, por lo general, al año siguiente, esa misma producción se representaba en Festival de Teatro Jos.

Las obras de teatro españolas expusieron a una generación de actores y actrices a la dinámica del teatro clásico español, su puesta en escena y la vida en España. Esto también sirvió para que la propia compañía experimentara el



Escena de 'Rinconete y Cortadillo' en el Transcorp Hilton Hotel en Abuja durante la celebración de la semana anual del español.

teatro español como algo distinto del teatro nigeriano y las obras de teatro en lengua española se convirtieron en una constante en el calendario de la compañía, así como para el público de Abuja y Jos, quienes siempre esperaban con ansia las representaciones. Gracias a estas actuaciones se crearon lazos de amistad con la comunidad española que vive en Nigeria que perduran hasta la fecha. Desafortunadamente, estas actuaciones vieron su fin en 2016.

Actualmente se encuentran en los ensayos de preparación para la edición número 12 del Festival de Teatro Jos. El festival generalmente se lleva a cabo en marzo, pero este año se ha visto retrasado debido a las elecciones nacionales en curso. El festival se celebró del 7 al 11 de mayo de 2019 en las instalaciones de la Alianza Francesa en Jos presentándose seis obras junto con talleres en Actuación, Danza, Gestión de las Artes, Dirección y Maquillaje.

Mientras tanto, la serie de drama de radio Hausa *Labarin Aisha 2* ha continuado produciéndose hasta el mes de julio y su emisión continuará hasta enero de 2020.

En cuanto a la temporada teatral 2019 se abrió en Abuja los días 6 y 7 de abril con una lectura en escena de las obras seleccionadas de Sefi Atta. Después de dicha lectura, sus componentes volvieron a la ciudad de Jos para dedicar tiempo a los ensayos y a su temporada, ya que continuaba en los meses de verano.

Pero todo no queda ahí, porque el listado de proyectos es interminable. En colaboración con la Embajada de la República Checa en Nigeria, se ha realizado una representa-

ción de *The Audience (Audiencia)* de Vacla Havel en septiembre de 2019 como parte de las actividades que conmemoran los treinta años de la Revolución de Terciopelo. Por otra parte, también se está participando en la redacción de una serie de veinticinco guiones destinados a fomentar la deserción del grupo terrorista Boko Haram en el noreste de Nigeria. Esta serie se transmitirá desde Nigeria y se centrará en Níger, Chad y Camerún, aunque esto todavía se está negociando. Por último, se ha solicitado la Beca Ibsen con una propuesta para realizar dos de sus obras, *Casa de muñecas* y *Fantasma* tanto en Jos como en Abuja. Desafortunadamente su candidatura no tuvo éxito, con lo que ninguna de las dos representaciones se realizará en noviembre.

Notas

(1) Edmund John Millington Synge fue un dramaturgo irlandés, además de poeta, escritor de prosa y viajes y coleccionista de folclore. Fue una figura clave en el Renacimiento Literario irlandés. Principalmente es conocido por su obra *The Playboy of the Western World*, que causó disturbios en Dublín durante su estreno.

Enlaces de interés

Enciclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/Nigerian-theatre>

Africabib.org: <https://www.africabib.org/rec.php?RID=186510489>

ADEDEJI, J. A. (1971): *Journal of the Historical Society of Nigeria*, vol. 6, n° 1, págs. 25-45

African Literature II: Nigerian Dramatists in English and the Traditional Nigerian Theatre: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/002198946800300109>

ASOMBA, D. (1986): *Nigeria magazine*, vol. 54, n° 3, págs. 71-81.

Critical Stages/Scènes critiques: <http://www.critical-stages.org/14/international-theatre-and-performing-arts-festival-guide/>

Nigeria's Theatre Scene: <https://theculturetrip.com/africa/nigeria/articles/nigerias-theatre-scene-the-people-and-places-to-know/>

Reviving Theatre in Nigeria: <https://guardian.ng/life/reviving-theatre-in-nigeria-the-show-must-go-on/>

Jos Repertory Theatre: <http://www.josreptheatre.org>

Theatre for development: <https://www.britannica.com/art/theatrical-production/Means-of-artistic-control#ref471558>

Power, Empowerment and theatre for development: <http://www.act4africa.org/power-empowerment-and-theatre-for-development/>

Unicef. Communication for development: https://www.unicef.org/cbsc/index_62152.html

Theatre for development. Laos: <http://www.theatre-fordevelopment.com/html/background.html>

Recepción plataforma: 15 de mayo 2019.

Aceptación final del artículo: 31 de octubre 2019.

AUTOR

Javier Mateo de Castro

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca.

TÍTULO

Patrimonio doliente y museo: memoria, educación, morbo y consumo. Apuntes para una posible musealización del Valle de los Caídos.

CORREO-E

jmateodecastro@gmail.com

RESUMEN

El anuncio del gobierno de España de su decisión de exhumar los restos del dictador Francisco Franco de la Basílica de la Santa Cruz del Valle de los Caídos para poner fin a una situación anómala en un sistema democrático ha supuesto la reactivación del debate en torno a la conservación de este conjunto monumental. Abandono, demolición y resignificación son algunas de las acciones que se han propuesto. Sin embargo, este texto aboga por una concisa musealización del monumento funerario. Para ello, se argumenta el papel que los museos juegan en la superación del dolor a nivel individual y social y su papel en la conformación y resguardo del sistema democrático y se analizan algunos casos de fama mundial tanto desde la óptica del museo como del espacio urbano.

PALABRAS CLAVE

Museo, Valle de los Caídos, memoria, derechos humanos, consumo cultural.

AUTHOR

Javier Mateo de Castro

PROFESSIONAL AFFILIATION

Graduate student at the Universidad Complutense de Madrid, Historia del Arte III (Contemporáneo).

TITLE

Mourning heritage and museum: memory, education, morbidity and consumption. Notes for a possible musealization of the Valle de los Caídos.

E-MAIL

jmateodecastro@gmail.com

ABSTRACT

The announcement of the government of Spain of its decision to exhume the mortal remains of the dictator Francisco Franco from the Basilica of the Holy Cross of the Valle de los Caídos in order to put an end to an anomalous situation in a democratic system has meant the reactivation of the debate around the conservation of this monumental complex. Abandonment, demolition and resignification are some of the actions that have been proposed. However, this text advocates for a concise musealization of the funerary monument. With this aim, the role that museums play in overcoming pain at the individual and social levels and their role in shaping and safeguarding the democratic system is argued, and some world-renowned cases are analyzed both from the perspective of the museum and the urban space.

KEYWORDS

Museum, Valle de los Caídos, memory, human rights, cultural consumption.

Patrimonio doliente y museo: memoria, educación, morbo y consumo. Apuntes para una posible musealización del Valle de los Caídos

Javier Mateo de Castro

«La memoria, malla a malla,
me cubre armando su mundo.
Interior, mi noche calla.
En tu recuerdo me hundo.

Ya te lo decía yo.
Era imposible el olvido.
Fuimos verdad. Y quedó»

Jorge Guillén. *Tréboles*.

El Valle de los Caídos

Tras la victoria militar en la Guerra Civil Española (1936-1939) sobre el gobierno democrático de la II República, la dictadura franquista inició un proceso de depuración de la oposición política. Oprimidas, exiliadas, encarceladas, asesinadas, miles de personas sufrieron el terror dirigido por el régimen, sumándose a las víctimas causadas por ambos bandos durante la contienda. En el ámbito que nos ocupa, el franquismo puso en marcha la simbolización de la victoria mediante la celebración de un sinnúmero de actos grandiosos y la construcción de monumentos conmemorativos que rememorasen eternamente la *cruzada contra los enemigos de España*.

Así, los muros de las parroquias alojaron cruces bajo cuyos brazos se honraba a los caídos del bando nacional, las plazas se llenaron de monolitos conmemorativos y los edificios públicos fueron coronados con la simbología totalitaria. Pero, sobre todas las acciones de exaltación, destacó el empeño particular del propio Francisco Franco, un proyecto simbólico de dimensiones ciclópeas que comenzó su

construcción pocos meses después de concluir la contienda: la monumentalización del eje que une la Sierra de Guadarrama y la capital española, metáfora urbanística de la *cuña* que rompió la defensa republicana y permitió la toma de la capital española por las tropas sublevadas. Los extremos de este segmento serían, en primer lugar, la entrada de la Ciudad Universitaria —anteriormente símbolo de la modernidad y convertida en cruento campo de batalla entre ambos bandos durante el conflicto—, donde se erigió el Arco de la Victoria (Modesto López Otero y Pascual Bravo Sanfeliú, 1950-1956), construcción de estética muy similar a los monumentos nacionalsocialistas alemanes o fascistas italianos. En el otro extremo, situado en la cordillera, Franco dispuso la construcción del ejemplo que nos ocupa: la Basílica de la Santa Cruz del Valle de los Caídos.

El proyecto fue encargado a Pedro Muguruza Otaño (1893-1952), uno de los principales exponentes de la arquitectura del siglo XX en España con obras como el Palacio de la Prensa de Madrid (1925-1929) o el Monumento a

Miguel de Cervantes (1928-1929). Así, la construcción del colosal conjunto se inició en 1940 bajo la dirección de Murguza, que sería sustituido por Diego Méndez González en 1950 hasta la conclusión de las obras en 1958. El desarrollo de las obras se dio, por tanto, en un lapso temporal durante el cual el régimen transitó del aislamiento internacional y la autarquía de los años del hambre y del terror político a la apertura exigida por Occidente, ávido por encontrar aliados en el nuevo escenario internacional de la Guerra Fría contra el comunismo. Como parte de la operación de blanqueamiento de un régimen otrora sancionado internacionalmente por sus crímenes de lesa humanidad, el aperturismo implicó un desplazamiento del signo del poder desde el nacionalsindicalismo falangista al nacionalcatolicismo tecnócrata y, por este motivo, los diseños iniciales de Murguza, fieles al simbolismo clasicista de la arquitectura fascista y nazi, mutaron progresivamente –por expresa indicación del dictador– en un *remix* historicista de resultado estético cuestionable¹ y que materializaba el sentir de un nacionalismo, el español, que Rada y Delgado había definido tiempo antes como «retrospectivo antes que utópico»². En este sentido, un texto de Juan Carlos Saguar Quer defiende que el Valle de los Caídos «no es una construcción absurda ni vulgar, sino una obra muy compleja y meditada cuya insólita concepción –debida al propio general Franco– la distingue netamente de los numerosos “memoriales” erigidos tras las dos grandes conflagraciones que asolaron Europa en el siglo XX»³.

Con respecto a la gestación del monumento, puede afirmarse que el paso de los años implicó cambios en la razón de ser del conjunto de Cuelgamuros. Pese a ser concebido inicialmente como mausoleo exclusivamente de los caídos del bando nacional, la apertura estética del régimen se plasmó, en el ámbito que nos ocupa, en el Decreto-Ley de 23 de agosto de 1957, en el que se estableció que el monumento, dentro de una política guiada por «el sentido de unidad y hermandad entre los españoles», había de ser un monumento a «todos» los caídos⁴. Así, los datos oficiales indican que el complejo acoge los restos de 33.847 personas, si bien algunos testimonios indican que podrían ser muchas más –hasta 60.000–, dado que los monjes benedictinos, encargados de anotar las llegadas de cuerpos, bien por incapacidad, bien por otros motivos, no habrían aplicado la misma diligencia en el registro de los restos procedentes del bando nacional, por lo general bien identificados, que en el de los republicanos⁵. Asimismo, entre los restos se incluyen los de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española, y los de Francisco Franco, pese a no ser este un caído de la

contienda civil, por decisión del gobierno contemporáneo a su muerte y con el beneplácito del futuro rey Juan Carlos I. Estos hechos determinaron que un gran número de víctimas recibiesen sepultura junto a los máximos responsables de su persecución y muerte en un lugar concebido como espacio de exaltación de las tesis del bando ganador de la guerra y cuya construcción implicó la utilización de mano de obra forzada en condiciones extremas que conllevaron numerosas muertes –incluso por suicidio– silenciadas por el régimen.

La transición a la democracia supuso, en el ámbito patrimonial, la adscripción del Valle de los Caídos a Patrimonio Nacional, esto es, los bienes del Estado de los que puede hacer uso la Corona. Asimismo, se mantuvo el uso religioso del conjunto –Basílica, Hospedería, Abadía–, regentado por la Orden benedictina, y pese a que la Ley de Memoria Histórica de 2007 incorporó un capítulo específico para el tratamiento de los símbolos que glorificasen la dictadura, desde su borrado hasta su resignificación o conservación. Así, se han dado numerosos ejemplos de intervención sobre el patrimonio franquista a lo largo de la geografía española. A modo de ejemplo, el Ayuntamiento de Gerona

decidió mantener el escudo con el águila franquista del mercado municipal de la ciudad (...) porque la pieza, tallada en piedra, tenía una singular dimensión museológica y didáctica (...) protegida del azote de las pintadas por una pantalla en metacrilato transparente donde consta que se trata de un escudo de época franquista ya derogado y que en la construcción del mercado participaron presos republicanos⁶.

En el caso que nos ocupa, la Ley de Memoria Histórica dio pie a la creación de una Comisión de expertos para el Valle de los Caídos que concluyó con la emisión de un informe en 2011 en el que se proponía la exhumación de los restos de dictador y la resignificación del espacio, el monumento permanece aún inalterado.

Sin embargo, en junio de 2018, siguiendo la proposición no de ley aprobada por el Congreso de los Diputados el 11 de mayo de 2017 en la que se instaba al por entonces gobierno del Partido Popular a exhumar los restos de Franco y a reubicar los de José Antonio Primo de Rivera en un lugar no preeminente de la Basílica, el nuevo ejecutivo del Partido Socialista anunció su determinación de acometer las tareas pertinentes. Tras varios reveses judiciales, el 24 de octubre de 2019 el proceso alcanzó un nuevo estado: el gobierno socialista acometió la exhumación del cadáver del dictador y

el traslado de sus restos a la cripta familiar, ubicada en el cementerio de El Pardo-Mingorrubio.

En suma, el proceso ha reactivado un debate complejo sobre el que es sumamente necesario aportar luz desde la investigación del patrimonio cultural y, más concretamente, desde el ámbito de la museología. Por último, debe especificarse que el Valle de los Caídos forma parte del catálogo de las Normas Subsidiarias del Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial, hecho que le asigna un nivel de protección que regula las intervenciones menores en el inmueble y en sus bienes muebles, tal y como se pudo comprobar durante el proceso de exhumación de los restos del general Franco⁷. Por otro lado, existen fundadas dudas jurídicas sobre el nivel de protección del monumento. El conjunto carece, por sí mismo, de declaración explícita de Bien de Interés Cultural –máxima figura de protección patrimonial según la Ley 16/1985–, pero el hecho de que esté situado dentro del municipio de San Lorenzo de El Escorial, cuyo término municipal sí que tiene la calificación de sitio histórico por la UNESCO desde 1984 y de Bien de Interés Cultural por la Comunidad de Madrid desde 2006, puede implicar la consideración de protección de sus elementos a la hora de intervenir sobre el conjunto.

La resbaladiza musealización del terror: empoderamiento cívico, manipulación política y consumo morboso acrítico.

La exasperante postergación a la que la política española ha sometido a la necesaria reconversión del Valle de los Caídos en *algo* diferente a lo que sigue siendo ha tenido como efecto positivo que, a día de hoy, dispongamos de numerosas propuestas que han afrontado la musealización de los *espacios del terror* en otros países. En este sentido, este hecho debe implicar que toda posibilidad de repensar el Valle de los Caídos se haga en base al análisis de otras experiencias previas similares. Un examen superficial de las actuaciones llevadas a cabo en estos centros hallará en ellas un ánimo meramente humanístico que podría resumirse en su conjugación con los verbos conservar, exhibir y educar. Sin embargo, la realidad indica que debemos ser más inquisitivos en nuestro análisis e introducir otros que innegablemente conjugan la acción que en algunos de estos centros acontece, como manipular, neutralizar o vender. Los dos casos que se exponen a continuación evidencian la complejidad que supone la gestión de este tipo de patrimonio, y la imperiosa necesidad de que los profesionales de los museos se ciñan a lo deontológico a la hora de gestionarlo. La selección de estos centros respon-

de, en primer lugar, a la filiación política –diametralmente opuesta– de los gobiernos que los pusieron en marcha. Asimismo, la divergencia de la crítica especializada en torno a ambos centros resulta de sumo interés y deja traslucir varias problemáticas de fondo en lo relativo al tratamiento del dolor en el museo.

Concebido por el gobierno ultranacionalista conservador de Viktor Orbán, el Terror Háza Múzeum fue inaugurado en 2002 en el edificio la Avenida Andrásy de Budapest en el que primero los nacionalsocialistas de la cruz flechada húngara y después los comunistas instalaron sus respectivos centros secretos de control y represión de la disidencia. Así, si bien el edificio luce al exterior la arquitectura un señorial edificio de viviendas de gusto clasicista, carente de toda simbolización de uno u otro régimen, la memoria colectiva húngara ve en él uno de los símbolos del pasado totalitarista del país. Sin embargo, parece que los responsables de la musealización del edificio decidieron solventar la ausencia de una base simbólica problemática disponiendo en el exterior una enorme cornisa de acero que recorta la luz del sol para proyectar sobre la fachada una sombra con la palabra “terror”. El recurso arquitectónico es indicativo de las pretensiones de los arquitectos y museógrafos en esta intervención, pero la sospecha se confirma una vez en el interior, donde la museografía trata de generar una «experiencia del Holocausto [...] [y] del totalitarismo comunista» al visitante⁸. Con este fin, el público es expuesto al bombardeo continuo de las atrocidades sufridas por el pueblo húngaro a manos de ambos bandos, si bien el terror rojo aparece claramente sobrerrepresentado sobre el nacionalsocialista. La circunstancia de que el centro fuese diseñado por un gobierno en manos del ultranacionalismo húngaro no es en sí una evidencia que permita tildar este hecho de manipulación, pero debería llevarnos a un fundado recelo. La experiencia, lejos de generarse a través de un discurso científico transversal, se consigue a través del desasosiego de los sentidos: el inquietante zumbido lóbrego de un hilo musical de corte electrónico, el juego efectista de las luces, la disposición angustiosa de los espacios y la sórdida espectacularidad de los elementos expuestos, entre los que se incluye una fuente de la que mana un espeso líquido negro coronada por un tanque en un patio interior (Figura 1) son solo algunos ejemplos de un proceder por y para el morbo y la obnubilación del raciocinio. Por su parte, la reparación de la memoria que pretende el museo queda relegada a un último plano, al quedar limitada a la disposición de algunas fotografías de represaliados en el basamento de la fachada

y en el citado patio interior y a la inscripción, en los sótanos del edificio, de los nombres de todos cuantos sufrieron la barbarie en ese lugar.

Que el término «terror» sea el que nombra al museo y que este se erija en su hilo conductor mediante la exposición de sus numerosas variantes al espectador; la ausencia de una intencionalidad transversal que conecte con el visitante por su mera condición humana, la nula intencionalidad educativa de la exposición —pues no se comprende en ella la educación como una acción empoderadora—, evidenciada en los hechos de que la comunicación no sea solo escasa, sino prácticamente inaccesible para la mayoría por disponerse de forma casi exclusiva en húngaro y de que prácticamente toda la expografía se base en el desfasado modelo del *period room* (Figura 1), son hechos que deberían servir a los profesionales e investigadores de los museos para rechazar de lleno este ejemplo como modelo viable para un espacio como el Valle de los Caídos por «tener una intención mucho mayor de transmitir el impacto emocional que la comprensión histórica»⁹. De todos los males de este *museo*, quizá el más grave sea su posicionamiento ante la historia, no con un espíritu analítico y educador del pasado, sino con el de servirse de este como herramienta de disensión para empequeñecer, más o menos conscientemente, a los ciudadanos que lo visitan. Y estos no son pocos: el aprovechamiento mercantil del dolor, derivado del hermanamiento entre morbo y espectacularidad y la cuestionable relación de hechos históricos incluidos en el pobre relato científico del Terror Háza parecen mostrarse sumamente efectivos. El museo es uno de los destinos preferidos no solo por los turistas, sino también por los profesores húngaros a la hora de programar una visita al museo con los alumnos.

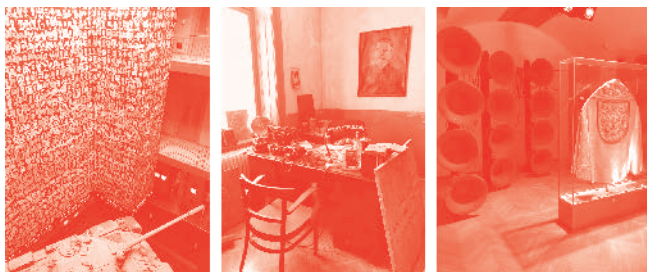


Figura 1. Terror Háza. (i) Patio distribuidor del museo: fotografías de víctimas y tanque soviético. *Period rooms*: (c) despacho de un oficial soviético y (d) sala sobre la libertad religiosa en el régimen comunista. Fuente: propia del autor.

En otra punta del mundo, el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, inaugurado en 2010 en Santiago de Chile, se erigió en un sitio neutral con el ánimo universal e integrador, a diferencia de otros memoriales chilenos construidos en los sitios históricos del terror dirigido por el régimen dictatorial de Augusto Pinochet (1973-1990). El centro se concibe a la vez como un espacio para la reparación de la memoria de las víctimas y como un sitio para la educación —un museo—¹⁰. La idea de crear el centro partió del informe definitivo de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, publicado en 1991. Sin embargo, el proyecto no se puso en marcha hasta la llegada de Michele Bachelet al gobierno en 2006. El museo se concibió como un espacio integrador y transversal, y con ese fin se encomendó su puesta en marcha y gestión a una fundación privada de interés público, hecho que dota de una envidiable independencia al centro de los vaivenes políticos del país.

Sin embargo, pese a ser definido por los museólogos como uno de los mejores de su clase, el hecho de que muchas ONG que apoyaron a los represaliados durante el terror y que posteriormente permitieron la conservación del patrimonio histórico vinculado de la barbarie pinochetista fuesen excluidas del proceso de musealización empaña la trayectoria del centro. Este no es un tema menor, pues como argumentan Katherine Hite y Cath Collins, la finalidad de configurar espacios de la memoria en sociedades postconflictivas, más que por el espacio en sí, es el proceso por el que lo hacen, que debe responder a una serie de preguntas de no siempre fácil respuesta: ¿para qué se hace, para quién se hace, quién participa de su gestión, durante cuánto tiempo?¹¹. Además, en la puesta en marcha del museo se cometieron algunos errores destacados, principalmente al encargarse el diseño del edificio a un estudio —el brasileño Estudio América—, mientras que el diseño de la museografía era competencia de otro —el chileno Árbol de Color— y, finalmente, la colección era configurada aparte, gracias a las aportaciones del Programa para la Memoria del Mundo de la UNESCO y las donaciones y depósitos de numerosas personas y asociaciones chilenas. Esta circunstancia generó una serie de desajustes e incoherencias discursivas que se sumaron a lo limitante de un discurso expositivo obsesionado con la neutralidad: la aún vigente división de pareceres existente en la sociedad chilena sobre el mandato de Pinochet supuso que el relato del museo se ciñese estrictamente a las violaciones de los derechos humanos cometidas durante el periodo dictatorial, lo que implicó la exclusión de una profunda contextualización histórica que permitiese comprender lo acontecido en aquel periodo¹².

En lo relativo a la museografía, el centro despliega un repertorio de mecanismos expositivos de gran riqueza: mapas interactivos, imágenes de las víctimas, proyecciones y multimedia sobre las Comisiones de la Verdad y su papel en Chile y en el mundo, un mapa en el que se insertan todos los memoriales sobre la violencia pinochetista situados en Chile y una exposición tan vistosa como somera sobre el advenimiento de la dictadura y su desarrollo histórico. En suma, la neutralidad del espacio sobre el que se erige el centro, la convivencia confusa en el espacio de los deseos de reparación y documentación de la memoria hacen que los proyectos del centro pierdan efectividad y que su propia naturaleza quede desdibujada:

¿está concebido para promover el trabajo de las Comisiones de la Verdad mediante la presentación de la documentación y la evidencia de la verdad sobre lo que realmente ocurrió? ¿O es un memorial que funciona como reparación simbólica de las numerosas víctimas del país? ¿O ambas cosas?»¹³.

Asimismo, el museo chileno incluye un área especialmente dramática y cargada emocionalmente: la que trata la represión y la tortura. Diseñada de forma similar a la Terror Háza de Budapest, esta sección incluye los nombres de los represaliados entre un despliegue de medios enfocados a explicar los métodos de tortura, entre los que se incluyen desde mapas interactivos y vídeos con imágenes de los represaliados hasta la réplica de una parrilla humana utilizada por los torturadores (Figura 2). La línea entre la educación y el morbo consumista queda, aquí, como en la Casa del Terror de Budapest, reducida a su mínima expresión.



Figura 2. Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos de Chile. Parrilla humana.

Finalmente, debe analizarse el hecho de que ambos centros incluyan al final de su recorrido tiendas de *souvenirs* y, en el caso de Chile, un café. Nimios en apariencia, habríamos de considerar estos hechos como síntomas del paradójico, cuando no malsano, tratamiento que se hace de la dignidad violentada de tantos seres humanos en ambos casos, pero muy especialmente en el de Chile –el caso de Budapest es mucho más burdo–, donde se cargan de razón las advertencias de Terry Eagleton en cuanto al peligro que se cierne sobre el mundo

por algunos idealistas morales de cara inocente [...] representantes de una cultura profundamente antitrágica [...] que, en general, no se da cuenta de que, como cualquier orden simbólico que no preserve su unidad con la realidad del fracaso, la finitud y la negatividad, no podrá jamás existir de manera duradera»¹⁴.

El hecho de que las velas que iluminan las fotografías de los represaliados en el museo chileno no sean encendidas y dejadas allí por los visitantes, sino candelas eléctricas de diseño moderno que forman parte de la museografía permanente del centro, debería ser objeto de honda reflexión.

Musealizar el espacio cívico traumático: superar el recuerdo doliente, activar la consciencia

El hecho innegable de que, cada vez más, el espacio urbano sea concebido como un museo en sí mismo no solo desde el enfoque de la conservación del mismo, sino desde la «revitalización, reactualización, vivificación del bien [...] como objeto de conocimiento y disfrute»¹⁵ implica que, a la hora de proponer la musealización de un espacio cívico traumático –como el Valle de los Caídos debamos analizar ejemplos que, sin ser museos en sí, pueden ser de gran utilidad para el caso que nos ocupa.

El *Metronom* de Praga, obra de Vratislav Karel Novák, domina la capital checa desde lo alto de la colina ajardinada de Letná desde 1991. La obra se concibe como un enorme aparato que marca con su aguja el paso del tiempo democrático, constituyendo una metáfora visual de indudable fuerza para una ciudad tan íntimamente ligada en su tradición con la música. El hecho que nos interesa de este monumento es que ocupa el lugar en el que anteriormente se alzaba la escultura ciclópea del tirano particular de los checos: Stalin. Inaugurado en 1955, cuando la URSS ya había iniciado su proceso de desestalinización bajo Nikita Jrushchov, solo queda

el basamento pétreo del conjunto monumental primigenio, pues –en sintonía con la dialéctica dicotómica moderna que le era contemporánea– la escultura fue volada en 1962. Más de medio siglo después, en 2016, el rodaje del telefilme *Monster*: ambientada en la azarosa vida de Otakar Švec, autor del Stalin ciclópeo, implicó la reconstrucción parcial del monumento¹⁶, creando un paralelismo visual con el Metrónomo que, lejos de empequeñecer a este, reforzaba la legitimidad de su mensaje al hacer aún más tangible la trayectoria histórica checa, facilitando la adquisición de consciencia por parte del espectador al otorgar al conjunto una incontestable vigencia conceptual y simbólica: la presencia de la monstruosa recreación del monumento a Stalin junto a la escultura móvil no implicaba ya una exaltación, sino que inscribía al símbolo en el relato y visibilizaba el discurrir del tiempo histórico. Cabe pensar que el gigante pétreo haría empequeñecer al espigado instrumento. Sin embargo, la presencia de Stalin no arruinaba su vigencia: ilustraba una identidad cultural madura, consciente del pasado y advertida de que un nuevo –y a la vez viejo– monstruo podría volver furioso, descargando su ira sobre el instrumento, sobre la democracia plural.

Obviamente, sería ingenuo afirmar que los pragueños habrían tolerado la reinstalación del símbolo comunista tras la conclusión de la Revolución de Terciopelo (1989), por efímera que fuese, o que, de haberse conservado, hubiesen permitido su pervivencia –«las destrucciones de monumentos documentan por algún tiempo a las nuevas generaciones»¹⁷–. Más bien al contrario, al parecer insatisfechos aún con el borrado del símbolo represor, celebraron la colocación, en ese mismo punto, del por entonces máximo icono cultural del capitalismo occidental: una gran estatua de Michael Jackson, erigida con motivo del concierto que el cantante estadounidense celebró en la ciudad el 7 de septiembre de 1996 (Figura 3). El hecho de que se permitiese la –aparentemente frívola– disposición temporal de un objeto publicitario kitsch en aquel lugar simbólico de la capital puede ser comprendida como la aceptación de la sacralización del espacio, que ve mutado su significado desde los iconos destruidos del totalitarismo comunista a otros nuevos, correspondientes en este caso a los valores del capitalismo que ocupan, de forma más o menos sutil, buena parte del espacio de las ciudades contemporáneas. Pero si algo demuestra la trayectoria de la colina de Letná es que el borrado drástico del pasado doloroso no posibilita la definición de una memoria social: todavía hoy son muchos los pragueños que siguen «quedando en el Stalin, en vez de en el Metrónomo»¹⁸. El borrado, total o parcial del archivo físico se evidencia, así, como medio efectivo

para la construcción de un nuevo relato –en este caso, el del capitalismo occidental, sonriente y desustanciado–, pero es evidente que la memoria, infiltrada indisolublemente en el Letná, permanece.

¿Cómo hacer, entonces, que esa memoria doliente torne en fiel relato del pasado sin neutralizar la carga histórica del espacio? La inscripción de los hechos en la historia solo puede hacerse de forma justa cuando las heridas sociales, si no ya cicatrizadas, se encuentran en proceso de sanación con la ayuda de una política reparadora. Si la memoria es la emergencia del pasado en el presente, el Valle de los Caídos, como memoria lacerante, debe ser convertido en un relato abierto que permita la conversión del recuerdo en



Fig. 3: Estatua de Michael Jackson en Praga.

historia, en análisis consciente del ayer desde el presente, mediante el olvido activo. Solo entonces, liberada del zumbido de la memoria primaria, podrá la ciudadanía acercarse a su comprensión a través de una experiencia límite que fomente no una memoria literal, sino ejemplar. En este sentido, resulta útil la distinción que Todorov hace de ambas. La primera

se puede caracterizar por ser memoria, sin más, en el sentido de buscar identidad a partir de ella, de manera que el presente se acaba sometiéndose al pasado. La segunda tiene como características distintivas la justicia, no la identidad, y esto implica que no puede considerarse como único el pasado de un pueblo o de un colectivo, pudiendo así establecerse analogías y comparaciones con otros casos, integrando así la represión y el duelo¹⁹.

Afortunadamente, el caso de la capital checa vuelve a servirnos como ejemplo para apoyar la tesis de que el tiempo por sí solo no sirve para la reparación de la memoria. Pocos meses después de concluir la Revolución de Terciopelo, la Asamblea Federal de Checoslovaquia aprobó la Ley 119/1990, para la rehabilitación judicial y la compensación económica por los daños a la salud, la pérdida del trabajo o los gastos judiciales sufridos por las víctimas, desembolsando el Estado unos tres billones de coronas –unos 110 millones de dólares– por este concepto²⁰. No debería extrañarnos, pues, que en el ámbito de la Cuatrienal de Praga para el diseño de escenarios y el espacio teatral celebrada en 2011, el alto del Letná sirviese como espacio artístico para la *memoria ejemplar*. La influencia del reconocimiento de las víctimas por parte del Estado implicó la toma de conciencia por parte de la ciudadanía, fomentando la celebración de una acción artística bien diferente de la que tuvo a Michael Jackson como protagonista. La operación, parte de una performance de dos actos –*The explosion of silence I* y *The explosión of silence II*– celebrada en varios espacios de la ciudad²¹, consistió en la disposición de un hollywoodiense letrero de seis metros de altura delante del Metrónomo en el que podía leerse *The tears of Stalin* (Las lágrimas de Stalin). Comprendida por la directora artística de teatro Claudia Bosse como una intervención urbana efímera basada en el sonido por medio de sirenas, cláxones, megáfonos, etcétera, la obra aludía tanto al dolor provocado por el tirano –las lágrimas– como al hecho histórico en sí: la explosión del silencio como victoria de la pluralidad democrática sobre el proyecto comunista. Pero además, ofrecía un giro dialéctico reservado a quienes mostrasen un genuino interés por la cultura checa,

algo infrecuente en un momento en el que las ciudades se esteotipan y endulzan su propio relato para facilitar su consumo por el turismo masivo: el letrero reproducía el nombre de una tradicional marca de vodka devenida en trampa para turistas, el *Stalinovy slzy*²². En suma, la performance lanzaba también un aviso sobre la desconcienciación social del espacio público como lugar para la memoria común al tornarlo en amable recurso económico despolitizado.

Por último en este apartado, debe indicarse que también en nuestro país se ha dado un caso paradigmático en el que la gestión –o la ausencia de esta– de un recurso patrimonial urbano problemático genera reacciones artísticas de calado: el madrileño Arco de la Victoria, extremo opuesto del eje que unía la capital con el Valle de los Caídos. En 1991, tres días después del inicio de la Guerra del Golfo, el artista polaco Krzysztof Wodiczko proyectó sobre el monumento un *ataque visual* al apoyo de España a la coalición liderada por los Estados Unidos. La acción incluía una pregunta doble: «¿cuántos?»: ¿cuántas víctimas habría de provocar el proceso bélico recientemente iniciado?, ¿cuántas resultaban *tolerables*?, y ¿cuántas había provocado el régimen que ese monumento exaltaba? La intervención criticaba, por tanto, «la política de no-memoria del monumento»²³ en relación a los crímenes del franquismo y, por tanto, la indiferencia ciudadana ante el hecho de cohabitar con los símbolos del régimen totalitario y la ausencia de crítica social ante el proceso bélico que se iniciaba con el apoyo del gobierno español contemporáneo. En este sentido, el letargo ciudadano era tal que el arco había sido restaurado en 1987 sin incluir una resignificación de su simbología, y la ciudadanía había llegado a renombrarlo como la Puerta de Moncloa, equiparándola simbólicamente con otros accesos históricos de la ciudad como la Puerta de Alcalá o la de Toledo. Asimismo, la intervención obligaba al espectador a dudar sobre las motivaciones para la guerra al mostrar unas manos esqueléticas que sujetaban una metrallera y un grifo de gasolina. En suma, la acción artística reivindicaba el fomento de una memoria ejemplar para el monumento madrileño al convertirlo en una herramienta para la reivindicación de justicia en casos análogos. Aún en 2019, el Arco de la Victoria provoca en muchos madrileños –con salvedad de los nostálgicos del régimen franquista– indiferencia y, tristemente, solo en algunos indignación. El motivo de este hecho no es otro que la ausencia de un proyecto público que desligue la memoria del *pathos* al restaurar la dignidad de las víctimas y analizar el pasado con el ánimo de generar conciencia. No debe extrañarnos, pues, que sean aún muchos los ciudadanos que apoyen la demolición completa

del Arco tras explicárseles su significado, pero no menos que quienes se inclinan por dejarlo como está.

Como ejemplo de la desmemoria que adolece el Valle de los Caídos debe mencionarse su utilización como recurso turístico por la Comunidad de Madrid con la denominación de *La Ruta Imperial*. Inserto en una ruta que propone visitar municipios como Torrelodones, Valdemorillo y El Escorial –sugiriendo en este punto la visita al magnífico palacio-monasterio erigido por Felipe II como símbolo pétreo del Imperio Español–, el programa invita al turista a hacer una parada en lo que define como «monumento funerario levantado como recuerdo de todos aquellos que murieron durante la Guerra Civil española»²⁴. La inclusión acrítica del complejo –símbolo de un movimiento que se apoyó ideológicamente en una concepción hoy rebatida de la España Imperial– en este recorrido turístico puede entenderse como ejemplo de la utilización meramente mercantilista del patrimonio cultural, pero la descripción que se hace del mismo en los folletos de la ruta es también representativa del tratamiento acrítico que todavía hoy reciben los restos de la dictadura por parte de algunos sectores políticos españoles, que insisten en fomentar, desde la propia acción pública, la desmemoria mediante la *edulcoración* de los conjuntos patrimoniales del franquismo. Desconocen –o peor aún, obvian– que el silencio y el olvido son no solo un gesto de desprecio hacia quienes allí yacen y hacia sus sucesores, y que la pervivencia campante de los símbolos históricos del totalitarismo constituye un peligro para el Estado de derecho y libertades al blanquear el significado del relato construido y al no ejecutar la acción educadora que todo conjunto de estas características requiere en una democracia que aspire a pervivir en el futuro.

La herida como patrimonio, el patrimonio como educación preventiva

Evidenciada la necesidad de articular una herramienta que sirva como espacio social para la reparación de la memoria y el análisis, estudio y presentación del pasado con un interés empoderador, la pregunta pertinente ahora es ¿cómo articular un museo que sirva como memorial en un espacio del terror evitando que caiga en el maniqueísmo político, el consumismo del morbo y el idealismo inconsciente? Como apunta Ana Carrasco citando a Koselleck, la conservación de los monumentos a los caídos

revela la efectividad latente de su existencia, como huella de una cicatriz ya curada. Instantánea del

tiempo, muestra que hay un tiempo sobre tiempo, una dialéctica que nos habla [...] El espacio, como cuerpo, marcado de cicatrices cuando no de heridas abiertas, presenta simultáneamente la marca de diferentes tiempos [...] muestra estados de ánimo, pareceres, inquietudes, una visión de sí misma, proyección de lo que quiere ser²⁵.

Frente a quienes insisten en olvidar de forma acrítica para superar el pasado, es imperativo considerar el Valle de los Caídos no solo como recuerdo de un dolor pasado que sigue hiriendo, sino también como reflejo simbólico de las tensiones individuales y sociales, del miedo y del dolor, pero también de la lucha por la superación de estos que implica la libertad. Pues la cicatriz es el recordatorio doloroso del trauma, pero también lo es, cuando estamos preparados para volver a posar nuestros sentidos sobre ella, de su superación –de cambiarnos a nosotros mismos–. Como apuntaba anteriormente Eagleton, es imposible que una sociedad antitragica, que oculte su fracaso, perdure: está destinada a repetir sus errores. A modo de paralelismo visual, la tradición japonesa nos ha legado la tradición del Kintsugi, cuya traducción literal sería «carpintería de oro»: cuando un objeto de cerámica se rompe, el artesano lo reconstruye sellando las cicatrices con resina mezclada con polvo de plata, platino u oro. La cicatriz pasa a ser parte del objeto, que ya no es lo que era antes, sino otro, resignificado por el reflejo brillante de su historia traumática. Es cierto que concebir el espacio del terror como cicatriz exige la fortaleza para afrontar el pasado personal y social, y que ese proceso exige tiempo y un esfuerzo dignificador: por eso es imperativa la restitución, en ese mismo espacio, de la dignidad de las víctimas que la herida totalitaria implicó. Pero no nos confundamos: efectuar el reconocimiento de cuantos sufrieron la vulneración de sus derechos es un punto tan necesario como insuficiente. La reducción de los mecanismos de dominación simbólica actualmente activos es la tarea que debe ejecutar aquí el museo: de nada serviría convertir un mauseoleo humano en un mauseoleo del patrimonio del que nos advierte Adorno en su texto *Museo Valéry-Proust*. De poco vale aquí construir un espacio museístico si este se concibe desde el pasado para el pasado, en el que la memoria sea una forma de culto paralizador. En este sentido, afirma Todorov: «Todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay ninguna razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacrificar la memoria es otra manera de hacerla estéril»²⁶. Por este motivo, el proyecto museográfico para el Valle de los Caídos habrá de

ser, por supuesto, un espacio de dignificación de las víctimas, pero del pasado para el futuro. Un foro en el que los ciudadanos aprendan por sí mismos, guiados por la museografía, a identificar las causas de la herida infligida, sus síntomas, sus símbolos y formas de dominación, sus consecuencias y la costosa superación de estas. Una experiencia plenamente cultural, en la que la dignificación del pasado no imposibilite, sino que potencie, una adquisición de consciencia para evitar nuevas heridas en el futuro.

Y es que, como venimos viendo, frente al pasado caben tanto el embalsamamiento acrítico de sus restos como el borrado drástico de la memoria. Pero solo una acción compositiva de los estratos temporales, una sobreescritura del recuerdo que mantenga en lo posible lo que fue y, sin necesidad de eliminarlo, le dé una nueva capa de significado con lo que quiere que sea, se muestra efectiva en el debate de la libertad. Pues si algo nos diferencia sobre los seres irracionales es lo que Nietzsche llamó *Wille zur Macht*: voluntad de poder. Sin ir más lejos, el hecho de que varias ideologías totalitarias –entre ellas la nacionalcatólica, cuyo máximo espacio simbólico se trata en este texto– pasasen por alto la distinción que el filósofo alemán hizo entre *macht* –poder en base a superación personal– y *kraft* –poder en base a dominación– sería un interesante aspecto a incluir en una museografía empoderadora del Valle de los Caídos que nos permitiese visibilizarlo como herida sanada, asimilada como recuerdo activo de un dolor pasado; como una terrible grieta, pero resplandeciente tras ser costosamente sellada con el metal precioso de la reparación y el conocimiento por el museógrafo. Digna de ser conservada por la consciencia histórica, el método científico y el anhelo de futuro que el museo, como pieza fundamental de toda democracia que verdaderamente aspire a una pluralidad integradora, le otorga para ofrecérsela como recuerdo de un pasado disruptivo que puede volver mañana y como herramienta para impedir que lo haga.

Un espacio del terror, un lugar para la libertad

La primera pregunta que emerge ante la cuestión de la posible musealización del Valle de los Caídos es la siguiente: ¿cómo puede servir un *espacio del terror* como lugar social para la culturización, o dicho de otra manera, para la promoción de una ciudadanía madura? El término *espacio del terror* se utiliza en este texto partiendo de las premisas fijadas por Eagleton, citado pocas líneas antes, en *Terror sagrado: la cultura del terror en la historia*, donde aporta un lúcido análisis sobre la utilización del miedo como contraparte necesaria de

la libertad en las sociedades. Según esta tesis, el Valle de los Caídos cumple todas las características para la comprensión de la dualidad en torno a la problemática de la libertad en la contemporaneidad histórica, y quizá sea esa su principal fortaleza como herramienta educativa a través de lo simbólico. El enfoque burgués, mercantil, de la libertad hacia –hace– de ella una ley autónoma en sí misma, un fin sin vínculos ni límites inherentes, una lógica profundamente vinculada con la idea freudiana del *deseo* por existir simplemente para sí misma y que tiene, en sí misma, su propio fin²⁷. En este sentido, la basilica de Cuelgamuros materializa en sus formas el miedo reaccionario al abismo que produjo en el turbulento siglo XX este deseo puro –y como tal, ingenuo– de libertad. El conjunto no es sino la expresión tangible del deseo de solidez, de certeza, frente al vértigo que implica asomarse a la libertad plena, antítesis y a la vez parte necesaria de esta, un magnífico ejemplo sensible del dualismo moderno:

este tipo de libertad, tal y como señalan Hegel y el resto de los idealistas alemanes (Schelling, Fichte, etcétera) necesita límites, obstáculos y antagonistas para poder ser ella misma, pues sin ellos es puro vacío, del mismo modo que el sujeto humano necesita un objeto, quizá más que un sujeto, para poder ser quien es²⁸.

A la vez que los expresionistas se entregaban formal y temáticamente con sus obras al irrefrenable deseo de libertad, en el polo opuesto, la máxima escrita en la entrada del campo de concentración de Auschwitz, *Arbeit macht frei* –El trabajo os hará libres– representa la expresión más cruda del miedo a ser puramente libre. En nuestro país, el Valle de los Caídos ejemplifica, tanto por la violación de los derechos humanos que implicó su construcción como por su concepción a través de la estética del hecho humano, el furor que desató el debate en torno a la libertad, y que se opuso con toda crudeza al trabajo creativo de los artistas de la vanguardia, de modo similar a como lo haría el realismo socialista con el suprematismo y el constructivismo. En este sentido, el Valle de los Caídos es un enorme legajo documental de su época, lo que hace de él un elemento patrimonial a conservar, pero también es un excepcional –por lo de terrible que hay en él– ejemplo de las inevitables tensiones que se generaron y generan en torno al debate de la libertad –hecho inherente al discurrir democrático– y de la inherente capacidad para lo atroz del ser humano. Y esto le convierte, sin duda alguna, en un «lugar de memoria»²⁹, un resto del pasado con proyección de futuro, toda vez que la ciencia sea capaz de transformar la

propaganda en análisis, de romper el discurso monolítico en múltiples fragmentos divergentes y empoderadores.

Dicho esto, no debe confundirse el reconocimiento del valor patrimonial del Valle de los Caídos, que las líneas anteriores pretenden justificar, con el cumplimiento estricto de los derechos humanos que debe darse en la sociedad contemporánea y que los museos, por ser herramientas indispensables de la misma, deben aplicar con especial celo. Como es ampliamente sabido, el Louvre parisino fue el primer museo propiamente público, enfocado al progreso de la nación por medio de la conservación y exhibición del patrimonio. Así, el museo se erigió como un espacio profundamente vinculado al nuevo estatuto de ciudadanía que supuso la *Declaración de los Derechos del Hombre* (1789). Desde entonces, los museos han tratado de dar cabida a un público cada vez más plural, lo que ha obligado a replantear sus museografías, pero también los discursos a los que se daban cabida entre sus muros. En este sentido, museo y derechos humanos son conceptos profundamente ligados, y debería resultarnos inconcebible un espacio patrimonial que se defina como museístico en el que estos no se cumplan. Siguiendo las palabras de Mario Vargas Llosa, el museo es hoy un espacio tan necesario para la sociedad

como las escuelas o los hospitales. [...] educan tanto y a veces más que las aulas [...] curan, no los cuerpos, pero sí las mentes [...] reemplazan la visión pequeña, provinciana, mezquina, unilateral, de campanario, de la vida y las cosas por una visión ancha, generosa, plural [...] El progreso [...] [significa] también, y acaso sobre todo, esa sabiduría que nos hace capaces de diferenciar lo feo de lo bello, lo inteligente de lo estúpido, lo bueno de lo malo y lo tolerable de lo intolerable, que llamamos la cultura³⁰.

En este sentido, teóricos como Andreas Huyssen y Daniel Levy entienden que «el ascenso y la estabilidad de un régimen democrático está fuertemente conectado con el cuidado de la memoria, especialmente cuando esta implique episodios de violencia, atrocidad y vulneración de los derechos humanos»³¹, de donde se deduce el papel que el museo ha de jugar en las sociedades plurales. Llegados a este punto sobra decir que, para que se dé ese proceso culturizador que legitima hoy al museo, todos los ciudadanos deben sentirse incluidos en el conjunto patrimonial allí conservado. Por este motivo, el primer paso para convertir el Valle de los Caídos en un espacio social integrador implica la conciliación de la

lógica del derecho universal con el conjunto iconográfico. Por ello, cualquier iniciativa que pretenda dotar de una capacidad educadora congruente e inclusiva al monumento debe partir de la restitución de cuantos vieron sus derechos violados en la construcción de aquel espacio y con ello, de la propia historia de la democracia española. La salida de los restos del general Franco, el traslado de los José Antonio Primo de Rivera a un emplazamiento no destacado y el reconocimiento expreso de las víctimas son medidas absolutamente necesarias para cesar la violencia simbólica a la que es sometida la memoria de las personas allí inhumadas, invalidando no solo el mantenimiento del conjunto en una sociedad democrática, sino también el planteamiento de cualquier actuación que pretenda hacer del conjunto una herramienta de futuro. En este sentido, Mónica Vázquez afirma que «dado que vivimos en un Estado democrático, estos monumentos que no evocan a todos los caídos y que no dignifican la memoria de todos los que perdieron su vida durante y por la contienda civil, deberían, para abogar por su conservación, bien ser privados de los elementos que aluden al régimen franquista o bien evocar la memoria de todos los caídos»³².

El museo: un dispositivo para la dignificación y el empoderamiento

Tras la liberación simbólica del espacio que supondría el traslado de los restos del dictador y del fundador de la Falange, se muestra imperativa la restitución de la dignidad humana en su totalidad, toda vez que el actual monumento aplica una dignificación “de parte”, absolutamente incompatible con los valores del museo moderno y de la democracia. Sin embargo, dos aspectos deben ser tenidos en cuenta antes de acometer esta cuestión. El primero es el uso y gestión del conjunto por parte de la Iglesia Católica. Cualquier espacio público que aspire a guardar y conciliar a los españoles en un Estado aconfesional no puede seguir siendo regentado por una confesión religiosa, menos aun cuando fue el dictador quien le encomendó esa tarea. Sobra decir que la situación actual no interesa a la Administración Pública, pero tampoco a la Iglesia, receptora de un papel sumamente cuestionable desde el punto de vista ético y legal e inmersa con frecuencia en un debate cuya gestión no le corresponde. El segundo punto problemático que debería tratarse se deriva de la titularidad del conjunto. Tampoco es comprensible ni deseable que la Corona, máxima figura política del Estado, se vincule al monumento por medio de la adscripción del mismo a Patrimonio Nacional.

Y es que,
como venimos viendo,
frente al pasado caben tanto
el embalsamamiento acrítico
de sus restos
como el borrado drástico
de la memoria.

Llegados a este punto estaríamos en condición de afrontar la dignificación de las víctimas cuyos restos se encuentran allí sepultados. Toda vez que la exhumación de los cuerpos de los represaliados es prácticamente imposible por su nefasto estado de conservación³³, la oportunidad de una reparación incontestable e *in situ* de su memoria se torna en exigencia no solo con efecto retroactivo, sino a futuro, al acoger entre sus muros a visitantes del Valle, entre los que figurarán descendientes de los represaliados. La dignificación de las víctimas debe aspirar a que sus sucesores habiten el lugar en igualdad de condiciones que el resto de la ciudadanía, y es ahí donde cobra espacial valor el poder reparador de la palabra y el acto. Una intervención artística contemporánea, o la inclusión de obras de arte histórico que se vinculen conceptualmente con los represaliados se muestra, en este sentido, necesaria, pero, también insuficiente. Es aquí donde la compleción del proceso reparador adquiere especial importancia, centrando de nuevo el foco del debate en la musealización del conjunto. En este sentido, el acto de musealizar ejerce un papel similar al del duelo individual en las sociedades contemporáneas: «traspasar la muerte, pasar el pasado, para revivir»³⁴. Los profesionales de los museos han de actuar, por tanto, como mediadores que permitan y favorezcan la reconexión de los dolientes con el mundo objetual por medio del olvido activo, de la mutación de una memoria literal en ejemplar por medio de la inscripción de los hechos en el relato histórico que plantea el museo. Y es ahí donde su trabajo adquiere valor: al inscribir, de una manera u otra, los acontecimientos que hasta entonces no se podían tener en

consideración. La sana memoria que debe buscar el museo requiere dar fin a ese *pathos*, ese lamento, esa masa informe e intratable de sentimientos que todavía no ha encontrado una superficie de inscripción, en la forma de un relato. Como sucede en el duelo, olvidar activamente pasa por la acción de traducir el acontecimiento en palabras, imágenes, representaciones o historias. Es por este motivo que el duelo colectivo solo es posible a través del *ethos*, del conocimiento consciente, y nunca del *pathos*, siguiendo «una brechtiana política cultural del distanciamiento y no de la identificación mimética»³⁵.

Así, tras la reparación simbólica de las víctimas, el segundo paso debería ser desbaratamiento de la «máquina exaltadora»³⁶ por medio de su musealización. La Basílica es, en este sentido, un espacio concebido simbólicamente para la proclama ideológica y la dominación del individuo y la colectividad por medio del terror. La retirada de los símbolos puede considerarse, desde la empatía con las víctimas, como justa. Pero desde la perspectiva de los investigadores y de los profesionales de los museos, debe recordarse que sería limitante. ¿Qué hacer, entonces?, ¿eliminar, conservar? La solución parece mucho más compleja, pero el texto de Walter Benjamin publicado en 1936 *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* podría apuntar hacia ella. En su ensayo, el filósofo alemán demostró cómo los nuevos medios de producción eliminaban el aura simbólica de la creación artística mediante su reproducción sistemática. Así pues, ¿por qué no mantener esos signos, pero exponiéndolos junto a otros muchos similares clasificados en series, como lo que, en gran medida, son: los productos de una máquina ideológica? ¿Por qué no evidenciar los medios del totalitarismo mediante la exposición razonada y sistemática de sus medios simbólicos desaturizados? Frente a la *damnatio memoriae* de su simbolismo, se evidencia la oportunidad de considerar el Valle de los Caídos como potencial recurso educativo, culturizador, en el que, aprovechando las potencialidades semánticas del espacio, se posibilite la formación de una sociedad consciente, crítica y madura. A modo de ejemplo, es obvio que no concebimos de la misma manera la talla de una virgen en el ábside de una ermita románica que esa misma talla expuesta en serie junto a otras muchas en la sala de un museo. ¿Por qué, entonces, no abolir el aura de esos símbolos exponiéndolos, analizados y clasificados, bajo el dictado de la razón? Desactivar, y no destruir; explicar, y no ignorar; concienciar, y no silenciar; son las pautas que deberían guiar la musealización de Cuelgamuros. Pues si hay una forma de calmar el lamento causado por la ignominia, esa es la objetualización de los símbolos allí presentes: su reducción analítica a meras

grafías, líneas, volúmenes, tipologías simbólicas del discurso convertido en forma en el monumento. Si hay una forma ejemplar de honrar al espíritu de la libertad silenciado en 1939, esa es la educación, la extensión del conocimiento y de la cultura entre la ciudadanía. Solo mediante la conversión de la máquina exaltadora en proyecto para la educación y la cultura de la libertad será posible escuchar el silencio atronador de los miles de cadáveres sepultados.

La pertinencia de acometer un proyecto de este tipo es, a todas luces, incontestable. Máxime cuando la gran mayoría de la sociedad española contemporánea no ha experimentado –por fortuna– el totalitarismo, lo que le lleva a aproximarse, como estamos comprobando en la actualidad, a sus mensajes y medios de forma inocente, inexperta, desvalida, cayendo en sus redes de falacias y desinformación. Hoy, como nunca antes desde el advenimiento de la democracia en 1978, la oportunidad de afrontar este problema se ha tornado en necesidad: se debe, de una vez por todas, empoderar a la ciudadanía para la identificación y el desmontaje de las trampas tendidas por quienes temen a la libertad. ¿Y qué lugar más oportuno para hacerlo que el mejor complejo simbólico producido por la maquinaria franquista? Como sabemos, nuestra memoria colectiva es una máquina reconstructiva basada en recuerdos secundarios que se alimentan por «mediaciones culturales que troquelan y dan forma al pasado»³⁷. De tal manera, no es descabellado afirmar que, si pretendemos generar una ciudadanía madura en su relación con los mensajes contrarios a la democracia, sin duda alguna la Basílica de Cuelgamuros es la mejor herramienta que la historia española nos ha legado, y negársela mediante su destrucción sería absurdo por contrario a nuestro tiempo. Nada más moderno que el choque violento, nada más moderno que el borrado del pasado y la construcción de un futuro sobre sus ruinas: basta leer el *Manifiesto Futurista*. Sin embargo, la posmodernidad, pese a todas sus contradicciones y paradojas, es un espacio no dicotómico, sino múltiple; resemantizador, de reciclaje antes que de destrucción, de hipertexto antes que de censura. Con todos sus fallos y condicionantes, el advenimiento y desarrollo de la democracia plural significó la derrota de la ideología –entendida como corpus de ideas y como proceso lógico– que engendró las formas del mausoleo. Por ese motivo, su pervivencia como símbolo nos resulta turbadora, amenazante: porque es altavoz de un zumbido continuo, el de la atrocidad, de la cual sospechamos su inherencia a nuestro existir. ¿Por qué entonces, no poner toda esa fuerza simbólica a favor de la cultura, siendo esta nuestro mecanismo de control del inconsciente? ¿Por qué no objetualizar entonces lo abstracto, mutar el aura del

símbolo sin obviar su naturaleza primigenia, sin invalidar su capacidad evocadora, sino tornando sus propósitos mediante su análisis sistemático y racional, mediante su apertura al debate respetuoso entre diferentes como principio fundamental de todo sistema democrático? ¿Por qué no tornar el terror paralizante en educación, en símbolo de vida? ¿Podemos permitirnos privar de esa experiencia empoderadora a la ciudadanía en un momento en el que la libertad es puesta, de nuevo, en cuestión?

Imaginemos un Valle de los Caídos desactivado como máquina exaltadora del totalitarismo mediante el análisis museográfico, legitimado por su labor dignificadora de las víctimas, gestionado por la Administración Pública en búsqueda continua de posibles simbiosis con centros similares, bien directamente por el Ministerio de Cultura, bien por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, institución encargada de la gestión del patrimonio histórico-artístico propio del contexto temporal del conjunto de Cuelgamuros. De una u otra manera, la musealización del pasado, complementada con a la promoción del arte actual en el Valle –pues todo museo del hoy ha de ser un espacio en el que confluyan pasado, presente y futuro– permitirían analizar y resemantizar el complejo funerario, si bien la segunda parece ofrecer un abanico de posibilidades envidiable. A modo de ejemplo, una posible reconstrucción del Pabellón Español diseñado por Josep Lluís Sert para la Exposición Internacional de París de 1937 junto a la Basílica en la que las sólidas formas de esta se reflejasen en el frágil cristal de aquel, en la que la verticalidad de la cruz encontrase en el *menhir* vanguardista de Alberto Sánchez Pérez un paralelismo antagónico y en la que el edificio operase como continente de obras de las vanguardias históricas y del presente constituiría una metáfora estética sobre la libertad y el devenir democrático de primer orden, pero también un intachable recurso abierto al presente y al futuro mediante la conservación, la exposición, la investigación, la labor educativa y la promoción artística actual.

Notas

- (1) MALDONADO, L. (2018).
- (2) BOLAÑOS, M. (2008): 243.
- (3) SAGUAR, C. (2005): 758-759.
- (4) BOE (1957): 834.
- (5) IZQUIERDO, J. (2019).
- (6) HERNANDO, J. (2009): 349-350.
- (7) GABILONDO, P. (2019).
- (8) SODARO, A. (2018): 68-74.

- (9) *Ibidem*, 77.
- (10) *Ibidem*, 111.
- (11) HITE, K. y COLLINS, C. (2009): 381.
- (12) SODARO, A. (2018): 120.
- (13) *Ibidem*: 123.
- (14) EAGLETON, T. (2007): 19-21.
- (15) BAENA, M. D. (1999): 105.
- (16) SHIMOV, Y. (2016).
- (17) KOSELLECK, R. (2011): 100.
- (18) DUNN, L. (2014).
- (19) GALCERÀ, D. (2011): 39.
- (20) PRIBAN, J. (2007): 323.
- (21) THEATERCOMBINAT (2011).
- (22) DUNN, L. (2014).
- (23) WODICZKO, K. (s. f.).
- (24) COMUNIDAD DE MADRID (2000).
- (25) CARRASCO, A. (2015): 97-101.
- (26) GALCERÀ, D. (2011): 39.
- (27) EAGLETON, T. (2007): 17.
- (28) *Ibidem*, 18.
- (29) CARRASCO, A. (2015): 96.
- (30) VARGAS-LLOSA, M. (2009).
- (31) SODARO, A. (2018): 116.
- (32) HERNANDO, J. (2009): 350
- (33) RIAÑO, P. (2018).
- (34) CARRASCO, A. (2015): 42.
- (35) *Ibidem*, 43.
- (36) ARNALDO, J. (2018).
- (37) CARRASCO, A. (2015): 93.

Recursos bibliográficos y documentales

- ARNALDO, J. (2018): ¿Qué hacer con el Valle de los Caídos? *El País*, 20/07/2018. Fecha de consulta: 05/06/2019, https://elpais.com/cultura/2018/07/19/babelia/1532021552_798354.html
- BAENA, M. D. (1999): “La musealización de la ciudad histórica. El caso de Córdoba”. *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, nº 4, págs. 103-111.
- BOE del 5 de septiembre de 1957 (1957): *Decreto Ley de 23 de agosto de 1957 por el que se establece la Fundación de la Santa Cruz del Valle de los Caídos*, 834-835. Fecha de consulta: 05/06/2019, <http://www.memoriahistorica.gob.es/es-es/vallecaidos/Documents/DecretoLey2381957FUNDACIONSAN-TACRUZVALLEDELOSCAIDO.pdf>

BOLAÑOS, M. (2008): *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea.

IZQUIERDO, J. (2019). Conferencia impartida por Jesús Izquierdo en la mesa redonda “El Valle de los Caídos desde la historiografía y las ciencias sociales”, celebrada en el marco de la VI Jornada de Estudios de Museos, organizada por el Grupo de Investigación SU+MA (Universidad+ Museo) de la Universidad Complutense de Madrid, bajo el título “El Valle de los Caídos a debate”. Fecha de consulta: 10/11/2019. <https://www.youtube.com/watch?v=pQzD-Wp0whZk>

CARRASCO, A. (ed.) (2015): *La ciudad reflejada. Memoria e identidades urbanas*, Madrid, Díaz & Pons Editores.

COMUNIDAD DE MADRID (2000): Ruta Imperial de la Comunidad de Madrid. Fecha de consulta: 05/06/2019,

<https://web.archive.org/web/20090530162419/http://www.taurocio.com/imperial.pdf>

DUNN, L. (2014): “Colossus” [entrada en el blog *Poesmas del río Wang*]. Fecha de consulta: 05/06/2019, <http://riowang.blogspot.com/2014/08/colossus.html>

EAGLETON, T. (2007): *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, Madrid, Editorial Complutense.

GABILONDO, P. (2019): El Supremo da vía libre a la exhumación de Franco: no se necesita licencia de obras. *El Confidencial*, 30/09/2019. Fecha de consulta: 31/10/2019,

https://www.elconfidencial.com/espana/2019-09-30/supremo-exhumacion-franco-yusty-licencia_2262098/

GALCERÀ, D. (2011): *Holocausto y filosofía. Educar contra la barbarie*, Palma, Objeto Perdido.

HITE, K. y COLLINS, C. (2009): “Memorial Fragments, Monumental Silences and Reawakenings in 21st-Century Chile”. *Millennium: Journal of International Studies*, vol. 38, nº 2, págs. 379-400.

KOSELLECK, R. (2011): *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

MALDONADO, L. (2018): Si tiramos el Valle de los Caídos, hay que tirar la Catedral de la Almudena. *El Español*, 08/09/2018. Fecha de consulta: 05/06/2019,

https://www.lespanol.com/cultura/patrimonio/20180908/tiramos-valle-caidos-tirar-catedral-almudena/336217142_0.html

MUÑOZ, A. MUGURUZA, P. y OYARZABAL, F. J. (1942): “Monumento Nacional a los Caídos”. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 10-11, págs. 55-63.

PRIBAN, J. (2007): “Oppressors and Their Victims: The Czech Lustration Law and the Rule of Law” . Mayer-Rieckh y P. De Greiff (eds.), *Justice As Prevention. Vetting Public Employees in Transitional Societies*, New York, Social Science Research Council, págs. 308-346.

RIANÑO, P. (2018): Misión imposible en el Valle de los Caídos: hallar dos cuerpos entre 6.000 cadáveres. *El Español*, 23/04/2018. Fecha de consulta: 05/06/2019,

https://www.lespanol.com/cultura/patrimonio/20180423/mision-imposible-hallar-cuerpos-cadaveres-valle-caidos/301970641_0.html

SAGUAR QUER, C. “La Cruz soñada: concepción y construcción del Valle de los Caídos” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, T. XLV, págs. 757-796.

SHIMOV, Y. (2016): “Monster: The Monument That Destroyed Its Creator”. *Radio Free Europe / Radio Liberty*, 07/06/2016. Fecha de consulta: 05/06/2019,

<https://www.rferl.org/a/stalin-monster-monument-destroyed-creator/27784764.html>

SODARO, A. (2018): *Exhibiting Atrocity: Memorial Museums and the Politics of Past Violence*, New Brunswick, Rutgers University Press.

THEATERCOMBINAT (2011): “The tears of Stalin: a three-part urban intervention by Claudia Bosse for the intersection Project of the Prague Quadriennial”. Fecha de consulta: 05/06/2019, <http://www.theatercombinat.com/projekte/stalin/stalin.htm>

VARGAS-LLOSA, M. (2009): El Perú no necesita museos. *El País*, 08/03/2009. Fecha de consulta: 05/05/2019, https://elpais.com/diario/2009/03/08/opinion/1236466813_850215.html

WODICZKO, K. (s. f.). “Arco de la Victoria. Madrid, 1991”. Fecha de consulta: 05/06/2019, <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/new-gallery-36/>

Recepción plataforma: 5 de junio 2019.

Aceptación final del artículo: 19 de noviembre 2019.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

AUTOR

Diego Manuel Calderón Puerta

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Universidad de Cádiz | UCA. Departamento de Historia, Geografía y Filosofía.

TÍTULO

Potencialidad del patrimonio bajomedieval en la provincia de Cádiz (España) como recurso turístico.

CORREO-E

diego.calderonpu@alum.uca.es

RESUMEN

Durante los siglos XIII y XV asistimos a un proceso histórico en el que los reinos cristianos peninsulares se expanden por Andalucía Occidental frente al dominio musulmán. Este periodo histórico tiene muchas consecuencias desde el punto de vista de las transformaciones sociales, culturales y económicas, pero también, por el rico patrimonio inmueble que se destaca por su calidad y cuantía.

El patrimonio histórico ha sido un recurso fundamental para el turismo desde el inicio de esta actividad. No obstante, es durante la década de 1960 cuando su uso turístico se intensifica bien mediante la promoción individualizada o por su integración en itinerarios turístico-culturales o rutas. De este modo, también se amplía su protección jurídica como forma de favorecer su puesta en valor y protección.

Este trabajo tiene dos objetivos bien diferenciados. Por un lado, se realiza un estudio del patrimonio bajomedieval, y por otro lado se analiza su potencialidad turística y sus capacidades dentro del sector.

PALABRAS CLAVE

Potencialidad turística, sistema de Información geográfica, patrimonio cultural, bien de interés cultural, Edad Media.

AUTHOR

Diego Manuel Calderón Puerta

PROFESSIONAL AFFILIATION

Universidad de Cádiz | UCA. Department of History, Geography and Philosophy.

TITLE

Heritage's potentiality from low medieval in the Cádiz province (Spain) as a tourist resource.

E-MAIL

diego.calderonpu@alum.uca.es

ABSTRACT

During the thirteenth and fifteenth centuries we witness a historical process in which the peninsular Christian kingdoms expand through Western Andalusia against Muslim rule. This historical period has many consequences from the point of view of social, cultural and economic transformations, but also, for the rich real estate that stands out for its quality and quantity.

Historical heritage has been a fundamental resource for tourism since the beginning of this activity. However, it is during the 1960s when its tourist use is intensified either by individualized promotion or by its integration into tourist-cultural itineraries or routes. In this way, its legal protection is also extended as a way to favor its enhancement and protection.

This work has two distinct objectives. On the one hand a study of the late medieval heritage is carried out, and on the other hand its tourist potential and its capacities within the sector are analyzed.

KEYWORDS

Tourism potential, geographic information system, cultural heritage, cultural interest, Middle Ages.

Potencialidad del patrimonio bajomedieval en la provincia de Cádiz (España) como recurso turístico

Diego Manuel Calderón Puerta

287

Introducción

Durante la Baja Edad Media la Corona de Castilla consolida definitivamente su dominio sobre Andalucía Occidental y emerge como el principal reino de la península junto a la corona de Aragón (LADERO QUESADA, 2010). Este periodo histórico se manifiesta en notables consecuencias a diversas escalas. En primer lugar, desde el punto de vista territorial, la corona de Castilla adquiere las actuales provincias de Córdoba, Sevilla, Huelva y Cádiz, siendo las ciudades importantes centros de poder. En segundo lugar, los grandes repartimientos de tierras (donadíos y heredamientos), garantizan el poder de la nobleza, a la vez que estructura la economía en torno a las grandes explotaciones agrarias (GONZÁLEZ JIMÉNEZ, 2008). Por último, el poder real se va institucionalizando debido entre otras razones, al apoyo de las ciudades emergentes y la consolidación de las estructuras de estado sentando así las bases del estado moderno (BENZ, 2010).

El patrimonio objeto de este trabajo se encuentra actualmente dentro de la amplia oferta turística de la provincia, mediante su promoción de manera individualizada o bien en rutas e itinerarios culturales.

Esta investigación se centra en la hipótesis de que estos bienes, a pesar de su promoción actual, necesitan mejorar

su puesta en valor. Esta afirmación se realiza por la diversidad tipológica de los bienes pero también por su localización en un área turística consolidada, con lo cual amplía exponencialmente su potencialidad como recurso turístico.

El objetivo primario que se plantea es un estudio básico de los elementos patrimoniales bajomedievales (distribución, tipologías, etc.) y con posterioridad, se lleva a cabo un análisis sobre su potencialidad turística, utilizando para ello un índice de potencialidad que incluye el uso de un sistema de información geográfica (SIG).

En lo que respecta a la metodología empleada, en un principio se realiza una revisión bibliográfica que tiene en cuenta, por un lado, obras de referencia en relación a la historia bajomedieval y la gestión turística del patrimonio y, por otro lado, se consultan bases de datos y documentación institucional.

Esta aproximación permite obtener datos relacionados con la distribución, protección jurídica, tipología patrimonial, uso turístico, oferta hostelera y accesibilidad. Todos estos resultados se estructuran en el índice de potencialidad y, de este modo, se obtienen conclusiones sobre las posibilidades de promoción turística y permiten establecer propuestas de mejora.

1. La gestión de los bienes patrimoniales como recursos turísticos

La integración de los bienes históricos en el sector turístico ha estado presente desde los inicios de esta actividad. A modo de ejemplo, son notorias las iniciativas como el Grand Tour a finales del siglo XVI o las propuestas de Thomas Cook ya en el siglo XIX, en el que gracias a los avances técnicos, se visitan nuevos lugares (Egipto, Grecia, etcétera). El desarrollo del turismo producido desde la década de 1960 se tradujo en la necesidad de diversificar la oferta, integrándose los bienes culturales en la modalidad turística conocida como turismo cultural. En este sentido, organizaciones internacionales como ICOMOS (1993), UNESCO (2015) o El Consejo de Europa (2018), entre otras, publicaron declaraciones que pretendían consolidar el turismo cultural, al mismo tiempo que se establecía la gestión sostenible de los elementos patrimoniales, como se refleja en la Carta de Bruselas de 2009.

La gestión turística del patrimonio puede definirse como «la aplicación de conocimientos específicos para la conversión de bienes de patrimonio cultural en recursos turísticos» (VELASCO GONZÁLEZ, 2009). Esta planificación debe ser integradora ya que según Troitiño (2018) es necesaria para obtener «una visión dinámica e integradora que tenga presente las dimensiones sociales, culturales, económicas, medio ambientales y funcionales». De este modo, la gestión cultural requiere de una planificación, evaluación y propuestas de usos que garanticen la conservación del patrimonio (Tabla 1).

Planificación	Conjunto de actuaciones necesarias para el establecimiento de objetivos y el diseño de líneas de actuación. En tiempos recientes se ha venido insistiendo en que la planificación turística está condicionada por la sostenibilidad de este sector económico. En este sentido y a modo de ejemplo, se puede hacer referencia al Plan del turismo Español Horizonte 2020 en el que uno de sus objetivos fue mejorar la sostenibilidad del
----------------------	--

	modelo turístico español, asegurando la calidad del entorno natural y aplicando el concepto de sostenibilidad a todas las decisiones turísticas.
Evaluación	Es el estudio de la potencialidad del área en la que se va a desarrollar la actividad turística. En este sentido, se debe tener en cuenta además del patrimonio cultural, los equipamientos turísticos, la accesibilidad, infraestructuras, mano de obra cualificada etcétera.
Conservación y propuestas de usos	Preservar el patrimonio histórico y su puesta en valor es la principal función su gestión turística tal y como se desprende de las declaraciones de ICOMOS en 1999 y la UNESCO en 2005. De este modo, las propuestas de uso deben ser turísticas pero también culturales (programas escolares, eventos, etc.), de manera que los bienes cumplan una función económica y cultural (OMT, 1993).

Tabla 1: Elementos de la gestión del patrimonio histórico. Fuente: elaboración propia.

No obstante, en muchos casos, una mala gestión turística del patrimonio ha tenido consecuencias negativas que según Troitiño (2016) pueden resumirse en destrucción arquitectónica, pérdida de identidad de la cultura local y la existencia de oferta que no se corresponde con la demanda. Por otra parte, es interesante destacar que una proporción muy alta de bienes patrimoniales cuenta con una escasa promoción, centrándose la oferta y las visitas en aquellos bienes de mayor entidad (VICO BELMONTE, 2015).

A pesar de estas consecuencias negativas para el patrimonio, el turismo ha permitido ampliar la funcionalidad de los bienes y su conservación (creación de centros culturales o museísticos, integración de los edificios en la hostelería, etc.), así como su integración en la sociedad con medidas económicas que pretenden incluirlo en el desarrollo local sostenible, o acciones culturales (inclusión en los planes de estudio, jornadas de puertas abiertas, etcétera).

Por último, se debe decir que la gestión cultural de los bienes históricos debe considerarse una oportunidad para mejorar su concepción social y su papel económico, de manera que se diversifique el perfil del turista y por lo tanto, se potencie la cultura dentro del sector turístico.

2. El patrimonio bajomedieval en la provincia de Cádiz

2.1. Características elementales

Para obtener una primera aproximación de los bienes patrimoniales bajomedievales, se ha llevado a cabo una búsqueda sistematizada en la base de datos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico¹. Este recurso organiza la consulta de datos mediante tipologías y municipios de manera que se han registrado un total de 340 bienes en los 44 municipios que componen la provincia. Por localidades se registra una media de 7,72 bienes por municipio, concentrándose la mayor parte en Jerez de la Frontera, El Puerto de Santa María, Tarifa o Medina Sidonia. Por otro lado, localidades como Los Barrios o La Línea presentan resultados más discretos.

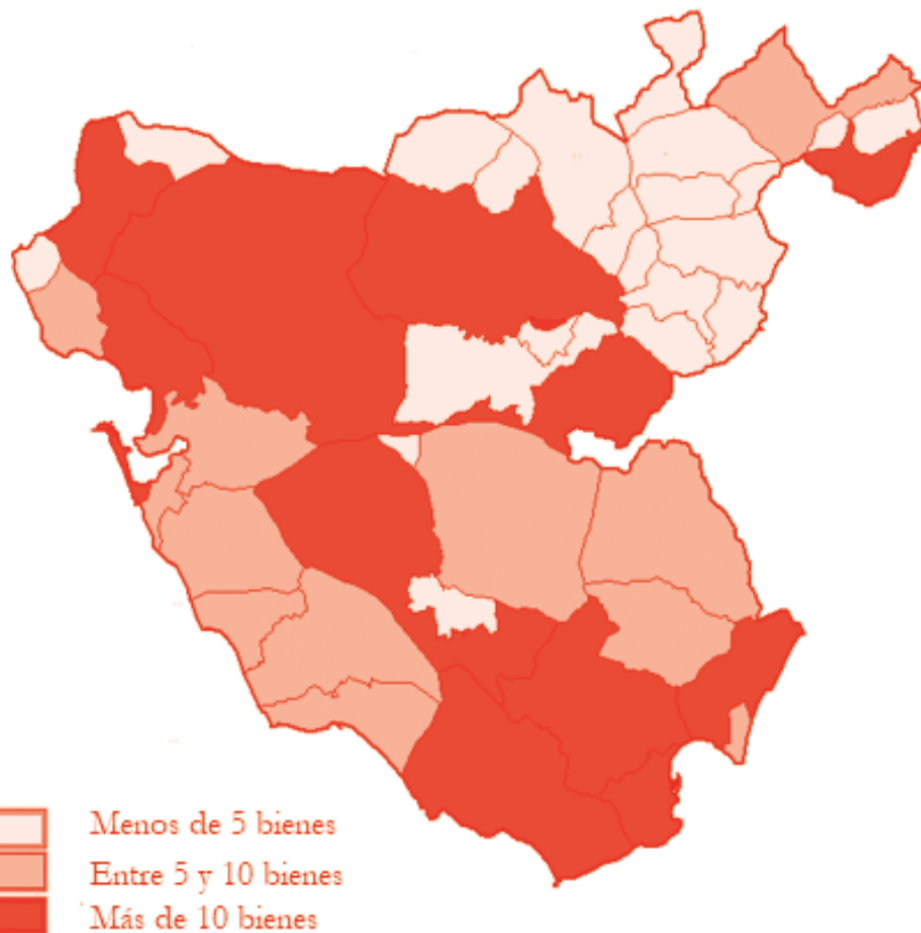
En cuanto a tipologías, predominan los despoblados, alquerías castillos y enterramientos, siendo las categorías de catedrales, alcázar y fortificaciones las menos frecuentes.

Para estructurar los datos obtenidos, se ha elaborado la tabla 2 y se han cartografiado la presencia de bienes por municipio en el mapa 1.

Tipologías patrimoniales	Distribución por comarcas	Número total de bienes
Castillo	Campiña de Jerez/ La Janda/Sierra de Cádiz/ Campo de Gibraltar	36
Fortificación	Campiña de Jerez/La Janda/ Sierra de Cádiz	4
Murallas	Campiña de Jerez/ La Janda	19
Iglesia	Campiña de Jerez, Bahía de Cádiz	7
Alcázar	Campiña de Jerez	4
Torre	Campiña de Jerez/Sierra de Cádiz	16
Enterramiento	Campo de Gibraltar	24
Calzada	Sierra de Cádiz/ Campiña de Jerez	12
Edificio agropecuario	Campiña de Jerez	9
Despoblado	Campiña de Jerez/La Janda	45
Aljibe	Campiña de Jerez	39
Catedrales	Bahía de Cádiz	1
Arco	Bahía de Cádiz/ La Janda/ Costa Noroeste	28
Ermita	La Janda	6
Salinas	Bahía de Cádiz	9

Tipologías patrimoniales	Distribución por comarcas	Número total de bienes
Asentamientos	Campiña de Jerez	12
Alquerías	Campiña de Jerez	39
Aldeas	Campiña de Jerez	11
Curtidurías	Campiña de Jerez	5
Ciudades	Bahía de Cádiz / Campiña de Jerez	8
Monasterios	La Janda / Campo de Gibraltar	6

Tabla 2: Distribución de bienes. Fuente: elaboración propia.



Mapa 1. Distribución de bienes por municipios. Fuente: elaboración propia.

Otro de los parámetros analizados ha sido el estado de conservación de los bienes. Esta información también se encuentra recogida en la base de datos del IAPH, dividiéndose en bienes restaurados, bien conservados sin ningún tipo de intervención y mal conservados. Se han calculado el porcentaje de bienes presentes en cada una de las categorías atendiendo al número total de patrimonio bajomedieval. En este sentido, se obtiene que un 14,8% de los bienes han sido restaurados, el 31,7% presentan una conservación aceptable y el 53,5% no ha tenido ninguna intervención o está mal conservado. Se debe indicar que el porcentaje menor de bienes restaurados se debe a que en la mayoría de los casos, se ha actuado sobre bienes de primer orden (castillo de Medina Sidonia, castillo de Alcalá de los Gazules, castillo de San Marcos, etc.), siendo escasas las medidas de conservación en otras tipologías como enterramientos y alquerías que representan un gran parte del porcentaje total de patrimonio bajomedieval.

Finalmente, decir que todo este patrimonio cuenta con una protección legal contemplado en primer lugar por la Constitución de 1978 en sus artículos 44, 46, 149.1.1 y 149 y concretada en la 16/1985 de Patrimonio Histórico Español. La legislación divide la protección entre Patrimonio Histórico Español, Inventario General de Bienes Inmuebles y Bienes de Interés Cultural (BIC). Todos los bienes históricos bajomedievales están protegidos por la ley, siendo los de mayor relevancia incluidos en el Inventario general (32 bienes)² y declarados BIC (82 bienes)³.

2.2. La potencialidad turística del patrimonio bajomedieval en la provincia de Cádiz

La potencialidad turística es el estudio de las variables que condicionan el turismo (patrimonio cultural, accesibilidad hotelera, etc.), que interrelacionadas entre sí, ponen de manifiesto la capacidad de desarrollar iniciativas en un espacio geográfico determinado. Es por ello que se requiere de un estudio previo de la región (ZIMMER y GRASSMAN, 1996), que permitan elaborar estrategias de promoción (RITCHIE y CROUCH, 2005).

Este tipo de estudios comienzan a producirse desde la década de 1960, siendo los más destacados los efectuados por Miezowski (1967), Warzynska (1974), la Organización de Estados Americanos (1978), Leno (1993), LEADER II (2004), SECTUR (2005) o Cerezo y Galacho (2011). Existen otros estudios de potencialidad turística (ORGAZ AGÜERA, 2016; TOSELLI, 2019, entre otros), pero no presentan un índice de cálculo y por lo tanto no se tienen en cuenta en esta enumeración.

En cuanto a las metodologías de cálculo de potencialidad, se han aplicado numerosas técnicas como la Estadística multivariada, Evaluación multicriterio, modelo de respuesta múltiple, técnica *pairwise* y SIG, que permiten almacenar y modificar información de manera que se tenga una visión global del espacio turístico (OSSA y ESTRADA, 2012).

Para el caso de estudio de este trabajo se utiliza la metodología SIG que se propone por Cerezo y Galacho en 2011 y cuyo índice de cálculo se basa en el realizado por Oliveras y Antón en 1997. La formulación se sintetiza en:

$$IPTi = 0,50 * Fri + 0,30 * Fai + 0,20 * Fei$$

Siendo FR patrimonio histórico, Fa accesibilidad y Fe equipamientos turísticos de los municipios.

Se justifica esta elección, en primer lugar, por la facilidad de análisis que ofrece la cartografía generada por el SIG y en segundo lugar, porque se tiene en cuenta las variables más importantes que condicionan la existencia de actividad turística.

Para obtener los datos referentes al patrimonio, se ha procedido a determinar cuantos de ellos son recursos turísticos en la actualidad. Se entiende como recurso turístico a «todos los bienes y servicios que, por intermedio de la actividad del hombre y de los medios con que cuenta, hacen posible la actividad turística y satisfacen las necesidades de la demanda» (OMT, 1993). Es decir, un recurso patrimonial para ser considerado con actividad turística debe tener un estado de conservación aceptable, accesibilidad y estar incluido en alguna estrategia de promoción turística.

Para determinar el número de bienes con estas características se ha procedido a una búsqueda por páginas webs de turismo a nivel municipal y autonómico, obteniéndose los siguientes resultados:

- Estrategias singularizadas: en 34 de los 44 municipios existe al menos un bien patrimonial puesto en valor. Son destacables los casos de Jerez de la Frontera con más de diez bienes, seguido de Arcos de la Frontera, El Puerto de Santa María, Sanlúcar de Barrameda, Medina Sidonia, Tarifa o Cádiz.
- Rutas e itinerarios turístico-culturales: La Junta de Andalucía en su web oficial de turismo⁴ promociona la ruta del Gótico y del Mudéjar, la ruta de los castillos y monasterios (dividida en la ruta del Atlántico Cádiz y La frontera) y la ruta de El reino de Sevilla 4. A escala municipal solo los municipios de Medina Sidonia (Ruta de elemento defensivos) y Cádiz (Ruta del Cádiz medieval y las puertas de tierra) presentan rutas con uso exclusivo de patrimonio bajomedieval.

Estas rutas están presentes en 14 municipios lo que supone un 31,81% del total de localidades.

Los resultados de esta investigación han sido sintetizados en la tabla 3.

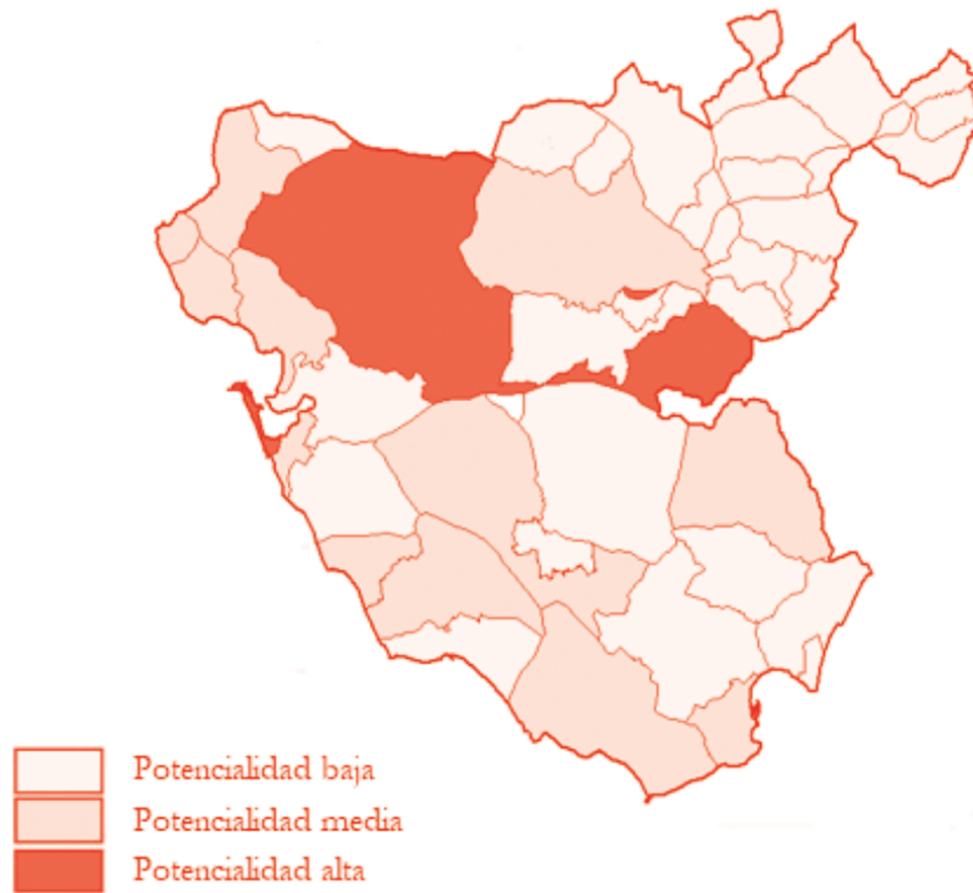
Municipio	Número de bienes como recurso turístico	Rutas e itinerarios existentes
Alcalá de los Gazules	1	
Alcalá del Valle	0	Ruta Castillos y monasterios: La Frontera.
Algar	0	
Algeciras	2	
Algodonales	0	
Arcos de la Frontera	4	El reino de Sevilla 4.
Barbate	1	
Benalup - Casas Viejas	1	
Benaocaz	4	
Bornos	2	
Cádiz	4	El reino de Sevilla 4. Ruta Castillos y monasterios: El Atlántico. El Cádiz medieval y las puertas de tierra.
Castellar de la Frontera	2	Ruta Castillos y monasterios: La Frontera.
Chiclana de la Frontera	1	
Chipiona	1	
Conil de la Frontera	5	
Espera	1	
El Bosque	0	
El Gastor		
El Puerto de Santa María	3	El reino de Sevilla 4 Ruta Castillos y monasterios: El Atlántico
Grazalema	1	
Jerez de la Frontera	9	El reino de Sevilla 4 Ruta Castillos y monasterios: El Atlántico
Jimena de la Frontera	3	Ruta Castillos y monasterios: El Atlántico
La Línea de la Concepción	0	
Los Barrios	1	
Medina Sidonia	6	El reino de Sevilla 4 Ruta de los elementos defensivos

Olvera	3	
Paterna de Rivera	1	
Prado del Rey	0	
Puerto Real	0	
Puerto Serrano	0	
Rota	2	El reino de Sevilla 4 Ruta Castillos y monasterios: El Atlántico
San Fernando	1	
San José del Valle	1	
San Roque	1	
Sanlúcar de Barrameda	6	El reino de Sevilla 4 Ruta Castillos y monasterios: El Atlántico
Setenil de las Bodegas	1	
Tarifa	2	
Torre Alháquime	1	
Trebujena	1	
Ubrique	1	
Vejer de la Frontera	3	El reino de Sevilla 4
Villaluenga del Rosario	1	
Villamartín	1	
Zahara de la Sierra	2	

Tabla 3. Bienes turísticos por municipio. Fuente: elaboración propia.

Por su parte los datos referentes a la accesibilidad y los recursos turísticos (hotelería y restaurantes) se han consultado en el Instituto Andaluz de Estadística⁵.

Una vez introducidos los datos ponderados en la formulación citada con anterioridad, se han cartografiado en un SIG (mapa 2).



Mapa 2. Potencialidad turística del patrimonio bajomedieval en la provincia de Cádiz. Fuente: elaboración propia.

El análisis del mapa pone de manifiesto que los municipios con mayores recursos y equipamientos (Jerez de la Frontera, Cádiz, El Puerto de Santa María, Sanlúcar de Barrameda) obtienen los resultados más altos. En contraste se observa que municipios más pequeños que aun teniendo un patrimonio bajomedieval interesante (Bornos, Olvera, Zaha-

ra de la Sierra, etc.), tienen poca potencialidad debido a la existencia de infraestructuras turísticas menos desarrolladas.

Para entender mejor la potencialidad turística de los bienes objeto de estudio a partir del estudio anterior se ha elaborado una matriz que desarrolla los puntos fuertes y débiles, así como las oportunidades y riesgos (Tabla 4).

Respecto a los bienes patrimoniales	
Puntos fuertes	Puntos débiles
<ul style="list-style-type: none"> Existencia de una amplia variedad de patrimonio bajomedieval que se constata en su cuantía y diversidad tipológica. Protección legislativa a distintos niveles. 	<ul style="list-style-type: none"> Gran porcentaje de bienes sin intervención de conservación o restauración.

<ul style="list-style-type: none"> • Disponibilidad de inventarios institucionales con información básica. • Distribución generalizada de los bienes en casi todos los municipios de la provincia. 	
Respecto a la oferta turística (Patrimonio, accesibilidad, oferta hostelera)	
<ul style="list-style-type: none"> • Integración del patrimonio en estrategias turísticas a nivel individual o integrados en rutas e itinerarios. • Presencia en webs autonómicas y municipales de promoción turística. • Existencia de iniciativas que promueven la historia de la provincia como son las jornadas de puertas abiertas. • Amplia oferta hotelera y hostelera fruto de un área turística consolidada. • Diversidad de vías de comunicación tanto en carreteras como ferrocarril. 	<ul style="list-style-type: none"> • Falta de promoción de determinada tipología de bienes (torres, enterramientos, etc.) • Los horarios de apertura de los bienes no se adaptan a la demanda. • Desigualdades regionales entre áreas de interior y costeras, lo que se traduce en la menor disponibilidad de accesos y equipamientos en los municipios más pequeños. • Escasez de recursos para la puesta en valor del patrimonio.
<p>Oportunidades</p> <ul style="list-style-type: none"> • Localización de la provincia en un área turística consolidada. • Cercanía a ciudades importantes (Málaga y Sevilla) lo cual amplía exponencialmente la posible llegada de visitantes. • Expansión del turismo en la comunidad autónoma. En 2018 más de 2.152.469 visitantes realizaron pernoctaciones en Andalucía⁶ 	<p>Riesgos</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pérdida de bienes patrimoniales ante la falta de funcionalidad social.

Tabla 4. Matriz DAFO.

3. Recomendaciones para el desarrollo del patrimonio bajomedieval en el turismo provincial

- El área geográfica analizada cuenta con atractivos turísticos potenciales para el diseño de propuestas turísticas. A partir del análisis de resultados de potencialidad y de la matriz antes expuesta surgen recomendaciones como:
- Puesta en valor de tipologías patrimoniales (alquerías, torres, enterramientos, etc.), que apenas tienen presencia en la oferta turística y que resultan esenciales para conocer la organización del espacio geográfico durante la época medieval.
- Mejorar la información presente en las webs de turismo. En este sentido, es necesaria la presencia de datos básicos relativos a horarios, precios o localización.
- Adaptar los horarios de visitas a las necesidades de los usuarios. Algunos de los bienes inventariados que presentan funcionalidad turística no tienen un horario de apertura fijo (principalmente iglesias) o bien requieren concertar visitas con la administración pertinente, dificultando la visita.
- Mayor difusión de las rutas e itinerarios existentes con labores de *marketing*, elaboración de folletos, publicidad. Por otro lado, se detecta la necesidad de incluir a nuevos municipios en estas iniciativas.
- Plantear la creación de nuevos espacios musealizados o centros de interpretación que aporten un mayor conocimiento de la época entre los usuarios.
- Ampliar la iniciativa privada en la gestión turística, especialmente ante la falta de fondos públicos des-

tinados a la conservación del patrimonio debido a políticas de cumplimiento de déficit.

- Mejorar las deficiencias de accesibilidad y oferta hostelera en los municipios pequeños de manera que puedan incluirse mejor en los circuitos turísticos.
- Analizar, con la participación de la población local, la elaboración de proyectos (talleres educativos, representaciones históricas, etc.) que garanticen la difusión del patrimonio y aumente la concepción de la identidad local.
- Mayor integración de los municipios en planes turísticos a nivel autonómico y provincial, mejorando la colaboración entre distintas administraciones.

4. Conclusiones

Desde el punto de vista de la existencia de patrimonio bajomedieval, la provincia cuenta con una disponibilidad de bienes que hacen posible que estos, por su importancia histórica, puedan integrarse en el desarrollo económico de los municipios. La metodología empleada en este trabajo mediante una técnica cuantitativa y un posterior análisis cualitativo, ha revelado amplias posibilidades de creación de iniciativas gracias a la importante infraestructura turística existente.

No obstante, este estudio ha constatado la presencia de desigualdades regionales que se materializan principalmente en las diferencias entre pequeños y grandes municipios y por otra parte, entre áreas costeras y de interior. Estas deficiencias no se producen por la inexistencia de puesta en valor de bienes patrimoniales, sino por la falta de accesibilidad y equipamientos que se encuentran localizados zonas cercanas a la costa dado el predominio del turismo de sol y playa.

Se ha detectado en este estudio la necesidad de ampliar la puesta en valor de los bienes y además optimizar las medidas turísticas existentes con el objeto de atraer a más usuarios e integrar a más municipios, como en el caso de las rutas e itinerarios promocionados.

La solución de estos problemas requiere de la colaboración ciudadana junto con la administración y el sector privado, de manera que se amplíen los recursos y la conciencia del patrimonio como elemento integrador del desarrollo social y sostenible.

A pesar de estas debilidades, el patrimonio bajomedieval cuenta con una potencialidad relevante que en un medio y largo plazo, podría ser parte fundamental de la oferta turística y por consiguiente, consolidar el turismo cultural en la provincia.

Notas

(1) Puede consultarse en: <https://www.iaph.es/web/portal/buscador/index.jsp?query=bdi>

(2) Puede consultarse en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/bienes/cargarFiltroBienesInmuebles.do?layout=-bienesInmuebles&cache=init&language=esb>

(3) Puede consultarse en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/bienes-culturales-prottegidos.html>

(4) Puede consultarse en: www.andalucia.org

(5) Puede consultarse en: <http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/sima/provincia.htm?prov=11>

(6) Puede consultarse en: https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/temas/est/tema_turismo.htm

Bibliografía

BENZ, A. (2010): *El Estado moderno: fundamentos de su análisis politólogo*, Marcial Pons.

CEREZO MEDINA, A.; GALACHO JIMÉNEZ, F. (2011): "A GIS-based proposal for evaluating the potential of the territory for ecotourism and adventure tourism activities: an application to Sierra de Las Nieves (Málaga, Spain)", *Investigaciones Turísticas*, n.º 1, págs. 134-147.

CONSEJO DE EUROPA (2018): *Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European economic and social Committee and the Committee of the regions. A new European Agenda for culture*.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (2008): *La repoblación del reino de Sevilla en el siglo XIII*, Universidad de Sevilla.

ICOMOS. (1999): *Carta Internacional Sobre Turismo Cultural. La Gestión del Turismo en los sitios con Patrimonio Significativo*.

LADERO QUESADA, M. A. (2010): *Historia Universal: Edad Media*, Vicens-Vives.

Boletín Oficial del Estado. (29 de junio de 1985): Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español.

LENO, F. (1993): *Técnicas de evaluación del potencial turístico*, Ministerio de Industria Comercio y Turismo (Madrid).

MIECZKOWSKI, Z. (1985): "The tourism climatic index: a method of evaluating world climates for a tourism", *The Canadian geographer/ Le Géographe Canadien*, XXIX, págs. 220-233.

ORGAZ AGÜERA, F. (2016): "El turismo como motor potencial para el desarrollo económico de zonas fronte-

rizas en vías de desarrollo. Un estudio de caso”. *El periplo sustentable*, n.º 31, págs. 25-39.

OMT. (1993): *General Assembly Documents*.

OSSA, J.; ESTRADA, G. (2012): “The geographic information systems and land use plans in Colombia”, *Perspectiva Geográfica*, 1 (16), págs. 247-266.

RITCHIE, B.; CROUCH, G. I. (2003): *The competitive destination: a sustainable tourism perspective*, CABI Publishing, Wallingford.

SECTUR, (2005): *Identificación de potencialidades turísticas en regiones y municipios*, Serie 8 de documentos técnicos de competitividad.

TOSELLI, C. (2019): “Turismo, patrimonio cultural y desarrollo local. Evaluación del potencial turístico de aldeas rurales en la provincia de Entre Ríos, Argentina”, *Pasos*, Vol. 17, n.º 2. págs. 343-361.

TROITIÑO VINUESA, M.A.; TROITIÑO TORRALBA, L. (2016): “Patrimonio y turismo: reflexión teórica conceptual y una propuesta metodológica integradora aplicada al municipio de Carmona (Sevilla, España)”, *Scripta Nova*, Vol. XX, págs. 527-551.

_____ (2018): “Territorial view of heritage and tourism sustainability”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* (78), págs. 212-244.

UNESCO (2015): *World Heritage and Tourism in a Changing Climate*.

VELASCO GONZÁLEZ, M. (2009): “Tourism management and cultural heritage: approaches to sustainable cultural tourism development”, *Cuadernos de turismo*, (23), págs. 237-254.

VICO BELMONTE, A. (2015): “Estrategias de desarrollo y crecimiento para la gestión del patrimonio histórico”, *La Albolafia: Revista de humanidades y cultura*, págs. 93-113.

WARZYNSKA, J. (1974): *An evaluation of natural environment resources for the development of tourist functions as exemplified by the Cracow province*, PWN, Warszawa-Kraków.

ZIMMER, P.; GRASSMANN, S. (1997): *Evaluate the tourist potential of a territory*, European LEADER Observatory.

Enlaces de interés

Alcalá de los Gazules

<https://www.alcaladelosgazules.es/index.php/turismo>

Algeciras

<http://www.algeciras.es/es/temas/turismo/>

Arcos de la Frontera

<http://turismoarcos.com/index.php/es/>

Barbate

<https://www.turismobarbate.es/>

Benalup-Casas Viejas

<https://www.benalupcasasviejas.es/es/turismo>

Los Barrios

<https://turismolosbarrios.com/>

Benaocaz

<http://www.benaocaz.es/opencms/opencms/benaocaz/turismoyOcio/>

Bornos

<https://www.turismodebornos.com/>

El Bosque

<https://www.turismoelbosque.com/>

Cádiz

<https://turismo.cadiz.es/>

Castellar de la Frontera

<https://www.castellardelafrontera.es/es/turismo>

Chiclana de la Frontera

<https://turismo.chiclana.es/>

Chipiona

<http://www.turismodechipiona.com/>

Conil de la Frontera

<https://sede.conil.org/PortalTurismo/PortalTurismo.nsf>

Espera

<http://www.webespera.es/#>

El Gastor

<https://www.elgastor.es/turismo-y-ocio/puntos-de-interes>

TU AYUNTAMIENTO

TURISMO

OCÁDIZDIGITAL

ONDA-CÁDIZ

PROGRAMACIÓN CULTURAL

Buscar



Qué ver



Qué comer



Qué hacer



Dónde dormir



Oficinas de Turismo



Mapas



Como moverse



Rutas



Multimedia y Descargas



Carnaval



Congresos y convenciones



Cruceros



Fiestas y Tradiciones



Playas



Artesanía y comercio



PROGRAMACIÓN SEPTIEMBRE - I ZAMBOMBAS CADIZ 2019-2020



El tiempo en Cádiz

Máx: 18°C
Min: 13°C

Lunes 09/12/2019

10

Martes



Máx: 18°C
Min: 10°C

11

Miércoles



Máx: 17°C
Min: 12°C

12

Jueves



Máx: 17°C
Min: 10°C

El Puerto de Santa María

<http://www.turismoelpuerto.com/>

Grazalema

<https://www.grazalema.es/turismo>

Jerez de la Frontera

<http://www.turismojerez.com/>

Jimena de la Frontera

<https://www.jimenadelafrontera.es/noticias/atencion-turistica#>

Medina Sidonia

<https://www.turismomedinasidonia.es/>

Olvera

<http://turismolvera.com/>

Rota

<https://www.aytorota.es/descubrerota>

San Fernando

<http://www.turismosanfernando.es/>

San José del Valle

<http://www.sanjosedelvalle.es/que-vistar/>

San Roque

<https://www.sanroque.es/turismo>

Sanlúcar de Barrameda

<http://www.sanlucarturismo.com/>

Setenil de las Bodegas

<http://www.setenil.com/turismo/>

Tarifa

<https://turismodetarifa.com/>

Torre Alháquime

<https://www.torrealhaquime.es/>

Trebujena

http://www.trebujena.com/opencms/opencms/trebujena/content/turi/index_xmlpage.html

Ubrique

<https://www.ubriqueturismo.es/>

Vejer de la Frontera

<https://www.turismovejer.es/index.php/es/>

Villaluenga del Rosario

<http://www.villaluengadelrosario.es/opencms/opencms/villaluengadelrosario/turismo/>

Villamartín

<https://www.villamartin.es/turismo/fiestas/21-turismo>

Zahara de la Sierra

<https://www.zaharadelasierra.es/>

Recepción plataforma: 10 de octubre de 2018.

Aceptación final del artículo: 03 de diciembre 2019.

EXPERIENCIAS

**El impacto de los contenidos digitales en los espacios físicos:
el proyecto Nubeteca y la recuperación
de la biblioteca como lugar de encuentro**
Javier Valbuena y José Antonio Cerdón / 303

AUTORES

Javier Valbuena
José Antonio Cordón

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Técnico Superior de Cultura en la Diputación de Salamanca.
Catedrático de la Universidad de Salamanca. Facultad de Traducción y Documentación.

TÍTULO

El impacto de los contenidos digitales en los espacios físicos: el proyecto Nubeteca y la recuperación de la biblioteca como lugar de encuentro.

CORREO-E

jvalbuenarod@gmail.com

RESUMEN

Las bibliotecas han desempeñado durante siglos un papel fundamental en la difusión del conocimiento, asumiendo funciones de conservación, difusión y dinamización del mismo entre la sociedad. La aparición de las tecnologías de edición digital, provocó un cambio de modelo en los patrones de consumo lector y planteó el debate de la utilidad de las bibliotecas.

Ante esta perspectiva surge el proyecto Nubeteca, auspiciado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez y la Diputación de Badajoz, como modelo de sistema de integración de lo físico y lo digital, para convertir a las bibliotecas en el punto de encuentro de dos ecosistemas convergentes. El objetivo de este artículo es la descripción de este proyecto de investigación, articulando una propuesta de desarrollo futuro.

PALABRAS CLAVE

Bibliotecas, libros electrónicos, préstamo digital, dinamización, Nubeteca

AUTHORS

Javier Valbuena
José Antonio Cordón

PROFESSIONAL AFFILIATION

Superior Technician of Culture at the Diputación de Salamanca.
Professor at the University of Salamanca. Faculty of Translation and Documentation.

TITLE

The impact of digital content in physical spaces: the Nubeteca project and the recovery of the library as a meeting place.

E-MAIL

jvalbuenarod@gmail.com

ABSTRACT

Libraries have played a fundamental role in the dissemination of knowledge for centuries, assuming conservation, dissemination and revitalization functions among society. The emergence of digital publishing technologies, caused a change of model in the patterns of reader consumption and raised the debate of the usefulness of libraries.

Given this perspective, the Nubeteca project arises, sponsored by the Germán Sánchez Ruipérez Foundation and the Badajoz Provincial Council, as a model of the physical and digital integration system, to turn libraries into the meeting point of two converging ecosystems. The objective of this article is the description of this research project, articulating a proposal for future development.

KEYWORDS

Libraries, electronic books, digital loan, dynamization, Nubeteca.

El impacto de los contenidos digitales en los espacios físicos: el proyecto Nubeteca y la recuperación de la biblioteca como lugar de encuentro

Javier Valbuena
José Antonio Cordón

Introducción

En un reciente artículo Muñoz Molina ponderaba las virtudes de lo real frente a los futuribles políticos, contrastando la solidez y seguridad de uno frente a la volatilidad e inconsistencia de otros, constatándolo como

Visitar un centro de salud o una biblioteca o un laboratorio lo enfrenta a uno a la evidencia irrefutable de las cosas bien hechas, del mérito de quienes se entregan con solvencia y generosidad a trabajos muy difíciles y muy necesarios (MUÑOZ MOLINA, 2019).

Aunque más adelante se lamentaba de que en muchas ocasiones «los libros que consulto en la biblioteca están tan gastados por el uso que las páginas se me desencuadernan entre las manos». Esta imagen de la biblioteca como un centro emblemático, bastión de la cultura y enclave de referencia en ciudades, pueblos y barrios es fruto de siglos de existencia y de la esmerada labor de preservación y difusión del conocimiento que ha centrado sus actividades (DARNTON, 2010; MURRAY, 2014). Una imagen que durante siglos ha permanecido más o menos invariable, como han sido los objetos con los que trataba, dotados de una homogeneidad

transparente en la medida en que la evolución de los formatos (libros, revistas, discos, películas, etc.) permanecía con una fidelidad inamovible vinculada al mundo de los átomos (NEGROPONTE, 1996). Sus funciones, sus modalidades de acceso y sus prestaciones han ido evolucionando con el tiempo, con una tendencia general hacia la apertura de sus espacios y colecciones, y con un movimiento centrífugo desde la conservación a la difusión, pero la fisicidad de su naturaleza no ha experimentado cambio alguno durante siglos. Leer un libro del siglo XVI, o visitar una biblioteca del siglo XVIII no nos produce más sorpresa que la puramente estética, pues las funcionalidades básicas asociadas al objeto y al edificio han permanecido invariables en el tiempo.

El gran cambio se produce a finales del siglo XX, y sobre todo en la primera década del siglo XXI, cuando la aparición y consolidación del libro electrónico introduce una transformación sustancial en el sistema de comunicación: la desmaterialización del conocimiento, la transformación de un movimiento en torno a los átomos a otro en torno a los bits, la preeminencia de los contenidos sobre los formatos, la posibilidad de que el conocimiento no dependa de su almacenamiento y gestión en los centros arbitrados para ello (las bibliotecas) sino que pueda circular libremente de una ma-

La disminución del préstamo de libros en las bibliotecas, la falta de uso y de circulación de estos es una constante de los últimos diez años, no solo en las bibliotecas públicas, sino también en las especializadas. La Universidad de Yale, por ejemplo, ha disminuido en un 64% el número de préstamos en los últimos años.

nera deslocalizada físicamente. La noción de tercer lugar cobra vigencia aplicada al mundo de la biblioteca. Se trata de un concepto acuñado por Ray Oldenburg (1999), entendido como espacio complementario de la casa (primer lugar) y el trabajo (segundo lugar) dedicado a la vida social, a las tareas compartidas donde la gente puede intercambiar actividades e interrelacionarse de manera informal. Para Oldenburg los espacios concebidos como terceros lugares habían de cumplir con unas determinadas características:

- Constituir un espacio neutral y de vida que favorezca el intercambio informal de los miembros de una comunidad determinada
- Erigirse en centro de reunión de usuarios habituales, propiciando reuniones que no se puedan mantener en el ámbito privado o el profesional.
- Confortabilidad, en el sentido de provocar una sensación de relajación y distensión entre sus ocupantes.

- Capacidad de innovación. El tercer lugar invita a la originalidad, a la aventura, al desarrollo de la imaginación, generando una suerte de «ecumenismo social»
- Favorece el debate. Para el autor existen lo que denomina como *greater goods*, beneficios que auspician el espíritu crítico, la discusión, el debate público y la participación en el mismo.

La aplicación de este modelo a las bibliotecas ha sido objeto de polémica, con miradas encontradas sobre las posibilidades que ofrece (GALLO LEON, 2019), pero es indudable que la aparición de tecnologías de la comunicación que facilitan el intercambio y el flujo de informaciones favorece la generación de espacios en los que la clave no es tanto la existencia de un fondo bibliográfico amplio, sino la de entornos amigables que propicien la conversación sobre ellos u otros temas y que, indirectamente, estimulen su consumo. El acento se traslada desde lo bibliográfico a lo social, desde lo convencional hacia lo diverso. Se trata de pasar de la lógica de la oferta (la de las instituciones, la de los actores principales de la cadena del libro) a la lógica de la demanda (la de los usuarios) (JACQUET, 2015).

Se está produciendo un cuestionamiento de los modos tradicionales de acceso y difusión del conocimiento, replanteando los modos en que durante siglos se ha accedido a los lugares de custodia del mismo. Frente a la imagen de que este solo operaba sobre una estructura ensimismada y aislada, alejada de los espacios de la vida social, anclada en lugares cerrados y herméticos, se va imponiendo un modelo en que los sistemas de almacenamiento, de mediación, de articulación de los servicios se postula de una manera transparente y abierta, y sobre todo orientada a los usuarios. Las bibliotecas incrementan su función de mediación transformándose en espacios relacionales, donde nazcan nuevas estrategias colaborativas que, indirectamente, beneficien a la sociedad en general. Espacios donde lo físico sigue jugando un papel fundamental (SERVET, 2010). El espacio You Media, de la Biblioteca Municipal de Chicago, o el Espacio 3C de la biblioteca de la Escuela de Tecnología de Montreal, la biblioteca Meriadeck de Burdeos, los laboratorios de la Biblioteca Nacional francesa, donde se experimenta con herramientas digitales relacionadas con la lectura y la escritura, a través de colecciones en la nube, los experimentos como el Book in Room, en los que el holograma de un narrador se relaciona con el público que lo escucha, etc., son algunas de

las propuestas que intentan dinamizar unos espacios cuyo uso es cada vez más deficiente, y en los que se cuestiona su propia esencia física.

Una de las herramientas con las que contamos para conocer la evolución de la práctica de asistencia a bibliotecas

es el informe del Ministerio de Cultura Hábitos y prácticas Culturales de los españoles, en el que se aporta información estadística sobre varias actividades relacionadas con los consumos y hábitos culturales, entre ellas la asistencia a las bibliotecas.

Encuesta de Hábitos y prácticas culturales: asistencia a bibliotecas					
Año	1 vez año %	Acceder por internet	Estudiar	Buscar información	Préstamo libros
2002-2003	19,1				
2006-2007	17,6	4,6	26	31	21
2010-2011	20,5	9,6	24	25	21
2014-2015	22,7	7,9	20	27	24,5
2018-2019	23	9,9	30	23	27

Tabla 1. Datos de asistencia a bibliotecas. Elaboración propia. Fuente: Encuesta de Hábitos y prácticas culturales. Ministerio de Cultura y Deportes



Según los informes publicados, casi un 80% de la población no va nunca a las bibliotecas, al menos una sola vez al año. Y los que más van lo hacen para estudiar mayoritariamente. Entre la población joven, de los 15 a los 24 años, este era el motivo principal de asistencia (un 60% responden a este factor como razón principal), mientras que ese mismo sector toma en préstamo libros en unos porcentajes que rondan el 11%, según el último informe publicado relativo a los años 2018-2019.

La disminución del préstamo de libros en las bibliotecas, la falta de uso y de circulación de estos es una constante de los últimos diez años, no solo en las bibliotecas públicas, sino también en las especializadas. La biblioteca de la Universidad de Yale, por ejemplo, ha disminuido en un 64% el número de préstamos en los últimos años. La Universidad de Virginia ha pasado de más de 250 mil libros en préstamo durante el año 2008, a 60 mil en la actualidad, en general casi todas las bibliotecas de investigación han comprado el estancamiento de las colecciones físicas de obras en beneficio de las digitales (COHEN, 2019). Podría pensarse que este proceso es, en parte, consecuencia de un notable incremento de la implantación del préstamo digital en las bibliotecas, pero como muestran las estadísticas de uso, el acceso a las mismas desde la red es ínfimo y apenas ha progresado en los últimos años. Aunque los datos del último informe muestran como el acceso a la biblioteca a través de la red se ha duplicado, se partía de unas cifras tan exiguas que los porcentajes relativos no llegan al 10%, además de que el acceso, del que dan fe las estadísticas, no se convierte automáticamente en préstamo.

Que una obra esté en digital no garantiza su circulación, ni aunque sea de una de las más leídas del mundo. El préstamo digital depende de muchos factores que determinan su mejor o peor funcionamiento. En primer lugar es fundamental la plataforma y las interfaces y prestaciones asociadas a la misma, en segundo lugar que la colección esté debidamente actualizada, en tercer lugar que las obras puedan descargarse con facilidad, en cuarto lugar que la información sobre las mismas y la visibilidad permita a los usuarios estar al tanto de lo que les puede interesar, en quinto lugar el número de licencias debe amortiguar en la medida de lo posible los inconvenientes de la espera en el entorno físico. eBiblio se lanzó año y medio después de su anuncio y ha funcionado a lo largo de su corta andadura, desde 2015 hasta la actualidad, con dos plataformas diferentes, Librandia primero, y Odilo posteriormente. Todo este conjunto de factores ha provocado que el nivel de préstamos digitales no esté a la al-

tura de las previsiones, ni crezca al ritmo que lo hace en otros países. Los informes aportados por eBiblio dan fe de la lenta evolución del préstamo digital, sobre todo en comparación con el préstamo impreso.

En 2015 había 4.098 títulos, de los que se realizaron 246.115 préstamos. El préstamo presencial alcanzó ese año los 33.770.835 préstamos. Es decir, que la división digital represento un 0,56% del conjunto del préstamo. Si se limita el préstamo únicamente a los libros, el porcentaje llega al 1%. (EBIBLIO, 2015). Los prestatarios activos (usuarios que han realizado al menos un préstamo en el servicio eBiblio durante el año 2015) eran 48.037.

En 2016 se incrementa el número de títulos disponibles hasta los 8.233, duplicando los existentes el año anterior, aunque no todos los títulos están en todas las redes autonómicas, pero el número de usuarios activos desciende a 45.227. En proporción con el préstamo presencial, el préstamo digital representa el 0,7% del total de préstamos, y el 1,1% si se tienen en cuenta únicamente los libros (EBIBLIO, 2016)

En 2017 el número de títulos disponibles asciende a 13.239, esto es, un incremento del 60,8%, y el número de usuarios se ha estabilizado con tendencia al crecimiento pues alcanza la cifra de 55.625. En este año no se ofrece la proporción del préstamo digital respecto al impreso (EBIBLIO, 2017), pero según el portal de Bibliotecas públicas españolas del Ministerio de Cultura y Deporte se efectuaron 46.970. 367 préstamos, un descenso de más de tres millones respecto al año anterior, de los que el préstamo digital representa el 1%.

El último informe publicado es el correspondiente al año 2018, en el que la colección de títulos es de 20.092, sumando todos los títulos diferentes con un número de usuarios de 85.227, y un número de préstamos que, por primera vez supera el millón, ya que asciende a 1.015. 701. Como se dice en el informe el incremento de préstamos se ha visto favorecido por el aumento de títulos disponibles y, especialmente, por la incorporación de publicaciones periódicas (con títulos de revistas en todas las comunidades autónomas y la incorporación de periódicos en algunas de ellas) que presentan unos elevados niveles de préstamo y de rotación por título. Rotación favorecida por tener un periodo de préstamo más reducido (24 horas en la mayoría de los casos). De hecho, las publicaciones periódicas representan el 30% del total de los préstamos (EBIBLIO, 2018).

La tendencia del préstamo digital, a pesar de todas las dificultades señaladas, es ascendente, frente a un préstamo

presencial que ha experimentado un fuerte descenso en los últimos años, pasando de 57.066.714 préstamos en el año 2013 a 46.970.357 en 2017, último año del que se ofrecen datos en el portal de bibliotecas del Ministerio de Cultura. Es decir, que en poco más de cinco años se han perdido más de diez millones de préstamos, en modo alguno compensado por el incremento de la actividad digital. Aunque los usuarios inscritos han crecido en más de un millón entre 2013 y 2017, así como las colecciones, que han pasado de 82.540.748 títulos en 2013 a 89.234.311 en 2017, las visitas a las bibliotecas públicas han descendido en algo más de cinco millones desde el año 2013.

De cualquier modo, estamos hablando de unas cifras puramente testimoniales que, después de varios años de funcionamiento, no reflejan el potencial que el nuevo sistema entraña. En virtud de todos estos factores se plantea la necesidad de concebir un nuevo modelo de biblioteca y una nueva forma de implicar a los usuarios en el uso de la misma, partiendo de la convicción de que es precisa la imbricación de lo analógico y lo digital, de la biblioteca contemplada como lugar de encuentro presencial y de las posibilidades que ofrece la accesibilidad de la red, para dinamizar y potenciar unos espacios que, hasta ahora, y en gran medida, solo se han aprovechado como meros contenedores de conocimiento. Es así como surge el proyecto de investigación vinculado con la creación de espacios Nubeteca. Nubeteca es la denominación de una nueva concepción de la biblioteca articulada a partir de las experiencias de investigación sobre el entorno de la lectura digital y el libro electrónico desarrollado a iniciativa de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Las experiencias y conclusiones obtenidas de las investigaciones articuladas en torno a Territorio *ebook* (CORDON GARCÍA, 2016), facilitaron la elaboración teórica de un nuevo concepto de biblioteca pública (VALBUENA Y CORDÓN, 2014), bajo la denominación de Nubeteca que, se concretó en las iniciativas puestas en marcha por la Diputación de Badajoz para sus bibliotecas, en las que la propuesta se ha ido haciendo realidad en estos últimos años (<https://dipbadajoz.odilotk.es/opac/#indice>).

El proyecto de investigación Nubeteca

A partir de todos los antecedentes mencionados y como parte del proyecto europeo 1234redes.com, auspiciado por la Unión Europea, la Diputación de Badajoz y la Fundación Germán Sánchez Ruipérez ponen en marcha el proyecto “Análisis del impacto de los espacios Nubeteca en el préstamo

digital”, cuyo desarrollo queda a cargo de investigadores de la Universidad de Extremadura y del grupo E-lectra la Universidad de Salamanca, en colaboración con ambas instituciones. El proyecto se sustenta en la fundación de veinte “Puntos Nubeteca”, esto es, espacios nuevos dedicados a la dinamización de las colecciones digitales, dentro de determinadas bibliotecas, de la provincia de Badajoz. El proyecto se desarrolla desde abril de 2018 a diciembre de 2019, aunque los análisis y conclusiones se extienden hasta 2020.

Los objetivos de la investigación son:

- Analizar de manera comparada la evolución del préstamo digital en las principales redes de bibliotecas públicas en España y análisis de las causas que permiten acelerar su desarrollo o frenar su implantación.
- Identificar las principales estrategias de difusión del servicio de préstamo digital en dichas redes bibliotecarias: digitales: web, *news*, redes sociales, y físicas: carteles, trípticos, información verbal, en las bibliotecas que participarán en la investigación.
- Profundizar en el papel que juega en ese proceso la conformación de los espacios físicos de la biblioteca en relación con otras variables como las características de la colección disponible, la usabilidad de la plataforma, o la tipología de usuarios activos de la biblioteca.
- Medir el impacto de las siguientes acciones:
 - Visibilidad del catálogo digital en el espacio físico
 - Formación de lectores y bibliotecarios
 - Dinamización del espacio

Y determinar si se ha conseguido:

- Aumentar el préstamo digital
- Mejorar la tasa de conversión de lectores analógicos a digitales
- Fomentar la participación de los usuarios en clubes de lectura digital
- Definir las características y el diseño del espacio
- Modelizar la formación de lectores competentes digitalmente

Metodología desarrollada

El proyecto pretende determinar cómo afectan a la lectura digital (y al fomento de esta) los cambios en el espacio físico en las bibliotecas. Para ello, como se ha indicado anteriormente, se ha implementado un espacio Nubeteca en un

grupo de bibliotecas (veinte), manteniendo un grupo de control sin dicho espacio para, posteriormente, poder analizar el impacto que este ha podido tener relacionándolo con los

resultados de las bibliotecas que no contaban con un espacio específico claramente identificable en relación con el acceso y consumo de libros digitales.

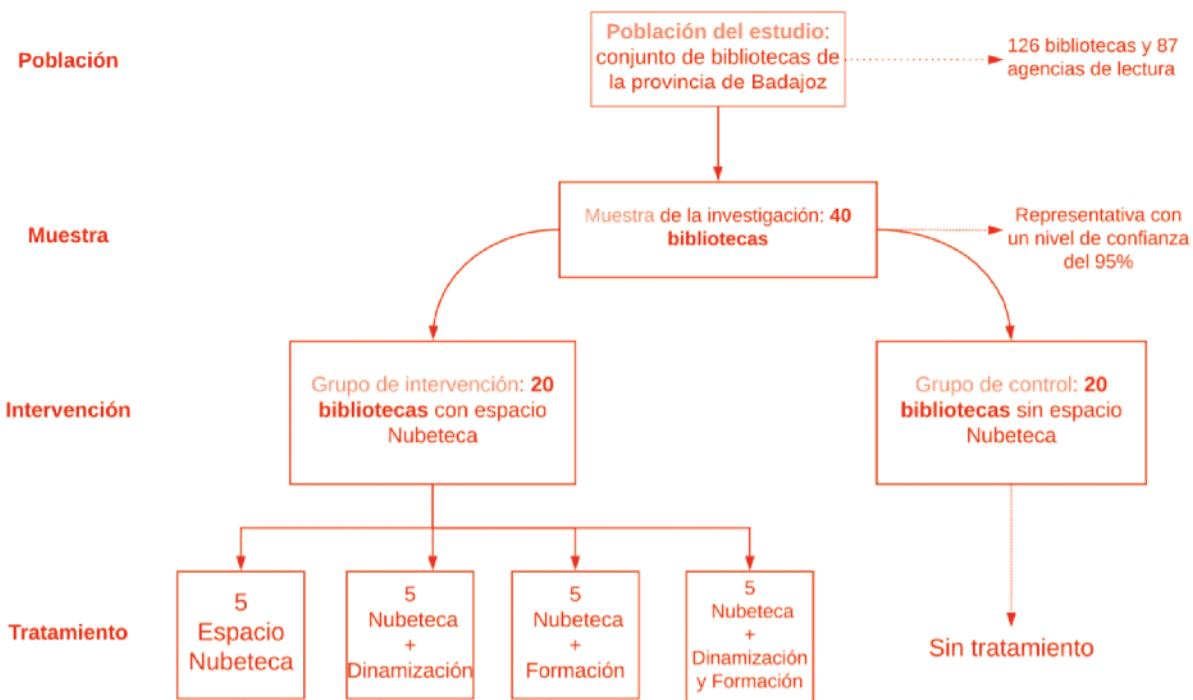
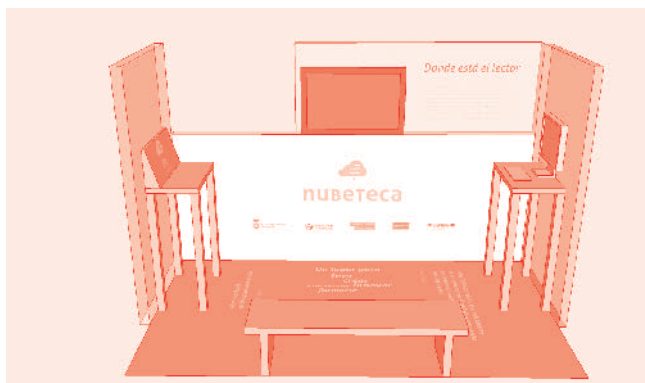


Fig. 1. Esquema de investigación proyecto Nubeteca



El desarrollo del proyecto incluye la gestión y análisis de datos de distinta naturaleza: datos cuantitativos referentes a la caracterización de la población estudiada, a las características socioeconómicas en las que se incluyen las unidades de observación, relacionados con las infraestructuras de los centros de observación (bibliotecas), con las colecciones impresas y digitales que gestionan los centros de observación. Los servicios que ofrece cada institución, con el uso, préstamo y consumo en las colecciones, con los proyectos y programas de difusión de las colecciones, con las actividades sociales y culturales puestas en marcha en cada centro de observación

Los espacios Nubeteca se contemplan como unidades integradas plenamente en las bibliotecas, en lugares claramente identificables por los usuarios, en los que se ofrecen un conjunto de servicios relacionados con las colecciones digitales de la biblioteca y con las prestaciones asociadas a las mismas.



Arquitectura Espacio Nubeteca

Cada espacio Nubeteca está equipado con un monitor Smart TV DE 42 pulgadas, dos Ipad y un ordenador de sobremesa.



Espacio Nubeteca. Biblioteca de Llerena (Badajoz)

Son espacios contemplados para el desarrollo de un conjunto de acciones de diferente naturaleza, centradas en la formación, la recomendación, la promoción de la lectura y la dinamización de la colección digital. Sus cometidos serían:

- Formación. ITV digital: realizada entre bibliotecarios y lectores o también entre pares
 - Configurar los dispositivos
 - Acceder al catálogo digital
 - Realizar un préstamo
- Recomendación de lecturas
 - A través del monitor presente en el espacio Nubeteca
 - y de otros dispositivos: ordenador de sobremesa y tableta
- Consultar del catálogo a través de los dispositivos electrónicos existentes en el espacio Nubeteca: ordenador, tableta y códigos QR
- Realización de préstamos a través de los dispositivos electrónicos: ordenador, tableta y códigos QR
- Promoción y gestión de los Clubes de Lectura Nubetecos
- Presentaciones de libros u otros eventos de la biblioteca
- Fijación de marca en torno a la oferta digital de la biblioteca

Dentro del proyecto la implantación de estos espacios se incluye igualmente un proceso de dinamización de los mismos a través de un conjunto de acciones que persiguen la potenciación de la biblioteca como lugar de conversaciones y encuentro, en combinación con la colección digital. Esta actividad de dinamización entraña la articulación de acciones de muy diversa naturaleza, emprendidas en cada una de las bibliotecas seleccionadas, cuyos efectos se contrastarán con aquellas bibliotecas que no han recibido dinamización alguna. Las acciones desarrolladas comprenden cuatro líneas de trabajo:

- Difusión del proyecto Nubeteca en las Bibliotecas Municipales participante en la primera fase del proyecto (Creación de un espacio en <http://www.nubeteca.info/minisite/index.html>, inclusión en la web de una galería de imágenes de Nubeteca, elaboración de una guía del espacio Nubeteca (Nubeguía), diseño de letreros para colocarlos en lugares estratégicos del municipio y en los muros exteriores de las

bibliotecas, elaboración de una infografía, difusión de las actividades y el proyecto a través de las redes sociales, visitas personales a colegios, institutos, centros sociales, etc., instalación de tabletas en la pared del espacio Nubeteca.

- Conocimiento y difusión de la colección digital, que en la actualidad supera los veinte mil títulos, y de las plataformas de libros digitales. Creación de tarjetas de estante (*shelf peeker*) con un número de títulos seleccionados tanto de adultos como de infantil (cincuenta títulos en total, diseño de pegatinas con el logo Nubeteca y la frase «también en digital»). Colocación de carteles en forma de tableta con portadas de libros electrónicos en la sección de las novedades de los libros en papel.
- Fomento del préstamo de libro digitales por parte de los usuarios de las bibliotecas participantes (elaboración de carruseles temáticos, conmemorativos, etc.). Dinamización de audiolibros de la plataforma «El libro digital de la semana», los usuarios/bibliotecarios recomiendan.
- Formación de bibliotecarios y usuarios (tutoriales del uso de la plataforma y la aplicación en la web Nubeteca, inclusión de un apartado de preguntas frecuentes. Te ayudamos, sobre el espacio, cómo descargar la *app*, cómo utilizar determinado dispositivo, cómo buscar un libro. Talleres específicos para cada dispositivo (ordenador, tabletas y móviles). Taller de presentación del espacio Nubeteca, de la plataforma y cómo se hace el préstamo, Diseño de recompensas para los usuarios que hagan préstamo digital, estrategias de gamificación con el préstamo digital.



Espacio Nubeteca de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez (Peñaranda de Bracamonte, Salamanca)

El proceso de recogida de datos se estructura en torno a un programa de carácter diacrónico que contempla el registro de información a lo largo del periodo que dura el estudio.

El estudio parte con una primera toma de datos pretratamiento inicial que tendrá como objetivo caracterizar el estado de las unidades de observación en relación con el uso y acceso de la colección digital, además de observar el comportamiento general tanto del centro como de los usuarios en relación con las ratios de préstamo, labores de dinamización, actividades culturales, etcétera.

En una segunda fase, se realizará una nueva toma de datos, que tiene como finalidad principal observar los eventuales cambios de comportamiento en el lector digital que implican las medidas adoptadas dentro del conjunto del tratamiento de la variable:

- disposición del espacio en la biblioteca,
- implementación de actividades de dinamización
- desarrollo del programa de formación

Decía Umberto Eco, en un conocido opúsculo de significativo título «De Bbiblioteca» (ECO, 2008) «pero la función principal de la biblioteca... es la de descubrir libros cuya existencia no se sospechaba y que, sin embargo, revelan ser de extrema importancia para nosotros». La finalidad del proyecto es precisamente esa, descubrir al lector una realidad nueva, la de la biblioteca contemplada desde una óptica integradora, en la que lo físico no se concibe sin lo digital y viceversa. Pero también un espacio de encuentro, de conversación y de descubrimiento, de lecturas y de experiencias. Estamos convencidos de que la función de la biblioteca debe de ir acompañada a los tiempos, y de que en la actualidad esta acomodación es imprescindible si no se quiere convertir estos lugares en meros parques temáticos o museos más próximos a la arqueología industrial (o bibliográfica) que a sitios de dinamización cultural y creación comunitaria.

Bibliografía

COHEN, D. (2019): "The Books of College Libraries Are Turning Into Wallpaper" en *The Atlantic*, págs. 18-19.

CORDÓN GARCÍA, J. A. (2016): "La lectura digital y la formación del lector digital en España: la actividad de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez y el Proyecto Territorio Ebook" en *Alabe*, nº 13, págs. 207-233.

DARNTON, R. (2010): *Las razones del libro: futuro, presente y pasado*, Madrid, Trama editorial.

EBIBLIO (2015, 2016, 2017, 2018): *Informe de actividad*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte.

ECO, U. (2008): *De biblioteca*, Almería, Ediciones Perdidas, pág. 27

GALLO-LEÓN, J. P. (2019): “Crítica y ratificación del modelo de tercer lugar para las bibliotecas” en *Anuario ThinkEPI*, v. 13, e13b01.

JACQUET A. (2015): *Bibliothèques troisième lieu*, París, Association des Bibliothécaires de France, págs. 32-42.

MUÑOZ MOLINA, A. (2019): “En la vida real”, *El País*, 28 de septiembre de 2019.

MURRAY, S.: *Bibliotecas (Historia)*, Madrid, La Esfera de los libros.

OLDENBURG, R. (1999): *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community: Cafes, Coffee Shops, ... Other Hangouts at the Heart of a Community*, Da Capo Press edition, págs. 88-94.

SERVET, M. (2010): “Les bibliothèques troisième lieu: Une nouvelle génération d'établissements culturels” en *Bulletin des Bibliothèques de France*, n° 4.

VALBUENA RODRÍGUEZ, J. y CORDÓN GARCÍA, J. A. (2014): *Nubeteca: la biblioteca pública del presente*, Madrid, Lectyo.

RESEÑAS

Perfil del gestor cultural municipal

Dra. Cristina Ortega Nuere,
Dr. Antonio Javier González Rueda y Dra. Isabel Verdet Peris
Verónica Rivas Serrano / 314

Las prácticas culturales de los andaluces en el periodo 2006-2015

Equipo de investigadores sociales
de las Universidades Andaluzas
Ángel Cazorla Martín / 316



Perfil del gestor cultural municipal

Dra. Cristina Ortega Nuere

Dr. Antonio Javier González Rueda

Dra. Isabel Verdet Peris

Investigación comisionada por: Universidad de Cádiz (UCA) y Universidad Internacional de Andalucía, en el marco del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya.

Septiembre 2019, Cádiz

68 páginas

Durante este año 2019, en el marco del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, se ha llevado a cabo el desarrollo de una investigación por encargo de la Universidad de Cádiz y la Universidad Internacional de Andalucía acerca de una de las cuestiones más discutidas, comentadas y analizadas hoy en día por los y las profesionales de la gestión cultural: identificar las competencias que requiere el perfil del profesional de este ámbito, así como lograr la dignificación de la profesión tan poco reconocida por otras áreas.

Para ello se llevó a cabo una investigación a desarrollar en cuatro fases, y comprendida entre los meses de enero a julio, en las que han intervenido gestores y gestoras culturales de diversa índole y ámbito profesional, además de contar con expertos y expertas en la materia.

En la primera fase, se realizó un mapeo y revisión de los planes de estudios de los grados y posgrados en gestión cultural que están en la actualidad vigentes en nuestro país. Una de las principales conclusiones que ponen de manifiesto es el perfil tan tradicional e inadecuado que ofrecen dichas entidades en sus planes de estudio, insuficientes hoy en día para manejar y adaptarse a las especificidades de los múl-

tiples ámbitos culturales en los que el gestor desarrollará su labor profesional a lo largo de su trayectoria, y en particular a las del ámbito municipal.

Este punto va en contraposición con la realidad que han planteado los gestores o gestoras municipales, así como los expertos y expertas que han intervenido en las fases posteriores de dicha investigación.

De forma paralela y durante los meses de mayo y junio, se llevaron a cabo, por una parte, una serie de entrevistas a especialistas de la gestión cultural del ámbito nacional tales como Lluís Bonet, Luis Ben, Gemma Carbó, Teresa Muela y M^a José Quero, así como una encuesta a nivel nacional que se distribuyó entre profesionales de la gestión cultural en el ámbito municipal, gracias a la colaboración de asociaciones estatales y autonómicas.

En una fase posterior y última, realizada en el mes de julio, tuvo lugar la celebración de un grupo focal de profesionales en gestión cultural municipal. Fue una toma de contacto real, con esos gestores y gestoras cuyo trabajo refleja el día a día de la gestión cultural en nuestro territorio, vista desde diferentes puntos de vista del ámbito local y de proximidad.

Como se apuntaba anteriormente, la realidad presentada tras la revisión de los planes de estudios de los trece grados y posgrados consultados en el *mapeo* difiere mucho de

la realidad demandada por los expertos y expertas, gestores y gestoras municipales y que son tan necesarias para el desarrollo de su trabajo diario: Lo territorial está completamente ausente de los programas formativos, a pesar de que es vital en opinión de las personas consultadas, así como desde el punto de vista de los expertos y expertas entrevistados.

Podríamos decir que muy pocas de las entidades académicas incluyen en sus planes de estudios y más concretamente en sus materias, alguna referencia a las competencias específicas en materia de cultural territorial que debería de adquirir el gestor y gestora cultural para obtener conocimientos del territorio, del espacio y de la gestión de recursos para el desarrollo local y municipal.

De entre ellos hacemos referencia a la Universidad de Córdoba, la Universidad de Valladolid, los cuales fijan esta materia en su territorio, haciéndolo demasiado específico su focalización. Sin embargo, la Universidad Rey Juan Carlos atiende ese conocimiento de lo territorial «apuntando la necesidad de manejar diferentes niveles de complejidad territorialidad, siendo capaz de adaptarse el conocimiento adquirido por el gestor/a a las realidades cambiantes que éste puede tener a lo largo de su trayectoria profesional».

Las áreas más tradicionales, tales como el conocimiento socio- histórico, la cooperación internacional, la dimensión económica y la investigación, ocupan un lugar muy destacado y principal en todos los planes de estudios en pos de otros factores sociales tan importantes y a tener en cuenta en los tiempos que corren. Cabe destacar la ausencia de materias tan de primer nivel como la cuestión de género y la comunicación digital en los programas de formación. Sería fundamental su incorporación a estos planes, aunque sea de manera transversal, para un más correcto desarrollo de la labor del gestor/a cultural en el ámbito local.

Centrándonos en la labor que desarrolla diariamente el gestor/a cultural municipal, debe actuar como mediador/a en su territorio, manteniendo el vínculo de unión entre los diferentes agentes que operan en él para establecer y conseguir buenas relaciones tanto a nivel de participación como de creación. Eso no exime al gestor/a cultural de co-

nocimientos territoriales en cuestiones más jurídicas, administrativas y organizativas de su entorno. Según palabras de Luis Ben, recogidas en su entrevista, el profesional de la gestión cultural

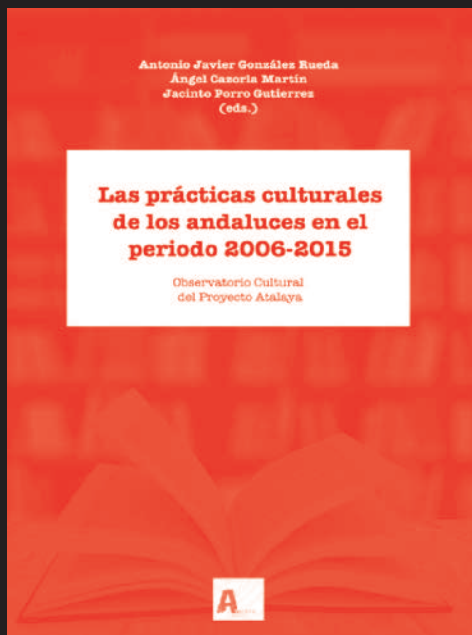
tiene que saber qué es un ayuntamiento, desde el despacho del alcalde o alcaldesa, hasta dónde están los servicios sociales, culturales y de todo tipo. Básicamente yo lo resumiría en la palabra territorio, todo lo que comporta el territorio para la gestión cultural.

Muchas veces la indefinición de las funciones y tareas de la figura del gestor o gestora cultural municipal, hacen de ellos el «chico o chica para todo» según apuntan todos los expertos/as consultados en este proceso. Ello hace que esa ausencia de regulación genere una indefensión profesional que año tras años se ha visto acrecentada, mermando al profesional de la gestión cultural.

El apego a su territorio y la vocación muchas veces son las únicas armas con las que estos profesionales cuentan. En muchos casos, aunque cada vez sean menos, se ha detectado la falta de formación en determinados campos, ya que se han detectado vacíos o *gaps* entre la oferta desde el ámbito académico y la necesidad reclamada por los profesionales de la gestión cultural local.

Este estudio nos apunta que lo territorial debe estar presente en los planes de estudios vigentes en nuestra sociedad. No es una moda, como puede ocurrir con otras materias, sino que han de presentarse como una herramienta que abarque diferentes cuestiones y que haga que los gestores/as culturales municipales puedan adaptarlas a las especificidades de sus territorios para poder desarrollar su actividad local.

Verónica Rivas Serrano
Técnica de gestión cultural



A lo largo de los meses de enero a diciembre de 2019 se ha llevado a cabo la primera fase del estudio de prácticas culturales de los andaluces. Este trabajo surge de una iniciativa auspiciada por el Secretariado de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz, que desde el año 2005 coordina a un grupo de investigadores de la Red de Universidades Públicas de Andalucía, dando lugar al Observatorio Atalaya de Prácticas Culturales. La orientación de este equipo, así como de las publicaciones nacidas a su amparo, ha sido la de crear productos en los cuales indagar sobre los hábitos y prácticas culturales de los andaluces, ya sea en el ámbito universitario como para el total de la población de esta comunidad, proyectando sus resultados al papel de los gestores culturales como responsables de la implementación de políticas de gestión cultural.

La obra que reseñamos es la última publicación de este Observatorio Atalaya, en la cual se indaga acerca de los hábitos y prácticas de los andaluces en el periodo 2006-2015. Es este un ambicioso trabajo en el que, con el precedente de la investigación y publicación previa llevada a cabo por el Catedrático de Sociología de la Universidad de Valencia, D. Antonio Ariño Ramis, se utilizan los datos de la Encuesta

Las prácticas culturales de los andaluces en el periodo 2006-2015

Equipo de investigadores sociales de las Universidades Andaluzas

Editores: Dr. Antonio Javier González Rueda, Dr. Ángel Cazorla Martín, Dr. Jacinto Porro Gutiérrez.

Investigación comisionada por:

Universidad de Cádiz (UCA) y las Universidades Públicas de Andalucía, en el marco del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya.

ISBN 978-84-09-16868-2

Diciembre 2019, Cádiz

364 páginas

Hábitos y Prácticas Culturales (EHPC). Este es un estudio demoscópico llevado a cabo por el Ministerio de Cultura y Deporte en los años de 2006, 2011 y 2015. Dicha encuesta es el más importante esfuerzo en el ámbito del análisis de los hábitos y prácticas culturales de los españoles, siendo un trabajo que nos permite mediante su metodología un análisis longitudinal de las continuidades y cambios en el consumo cultural y las prácticas culturales de la población de este país.

Dado que dicha EHPC presenta resultados a nivel general y autonómico, el Observatorio Atalaya de Prácticas Culturales lleva a cabo con su red de investigadores el análisis y segmentación de la encuesta en las tres ediciones señaladas, todo ello con el claro objetivo de dibujar la evolución en las pautas de consumo cultural de los andaluces. Para cada uno de los bloques temáticos se ha propuesto un análisis en el cual describir las principales variables explicativas a nivel sociodemográfico. De este modo, desde una óptica eminentemente evolutiva, esta publicación presenta resultados novedosos, a los que no había llegado el estudio del Ministerio de Cultura y Deporte en sus distintas ediciones, en tanto que su objeto de análisis era el total de la población española.

En los nueve capítulos de esta obra se analizan los equipamientos, hábitos y prácticas culturales de los andaluces, comenzando en el primero por los medios de comunica-

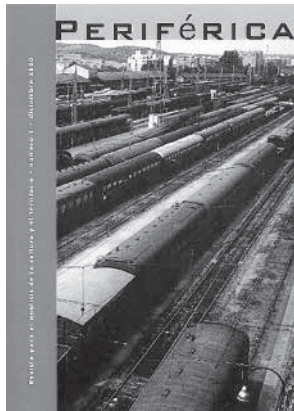
ción, TV y radio. El segundo describe los hábitos de lectura, ya sea de libros impresos y digitales, como lectura de prensa y asistencia a bibliotecas. El tercero analiza el consumo musical y el cuarto el consumo de vídeo, muy importantes en tanto que los últimos años suponen alteraciones profundas en los modos de acceso y consumo de estos bienes culturales. En el quinto capítulo se aborda un análisis del uso y consumo de artes escénicas, mientras que en el sexto se centra en el uso de ordenadores y nuevos dispositivos como tabletas e Internet. El séptimo se adentra en el ocio y otras prácticas culturales de los andaluces, más orientadas a la formación y expresión artística, a la vez que el octavo indaga respecto al patrimonio cultural y la asistencia a museos. Por último, el noveno y último capítulo muestra el estudio en ámbito comparado de los hábitos y prácticas culturales de los andaluces en relación a la población española.

Los resultados globales expuestos en esta obra muestran como Andalucía ha experimentado importantes cambios en el consumo cultural a lo largo de los últimos años,

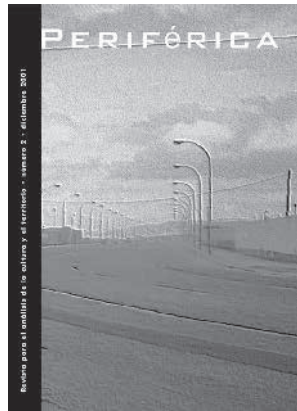
bien fruto de los cambios socioeconómicos que nos han ido acercando paulatinamente a la media de consumo y prácticas culturales de los españoles, bien fruto del progresivo proceso de homogeneización cultural de la sociedad actual. Este modelo plantea la imposición de modos de consumir bienes culturales que se han implantado de forma genérica, caso de la pérdida de peso de los soportes físicos frente a los digitales, o la lenta y disruptiva quiebra de un modelo de práctica cultural autóctona.

Para finalizar, esta obra presenta un importante esfuerzo de sistematización y análisis sociodemográfico de unos datos generales, que son descritos y explicados en modo autonómico, y que siguen avanzando un paso más en la importante labor de conexión entre investigación empírica y gestión cultural en Andalucía llevada a cabo por el Observatorio Atalaya.

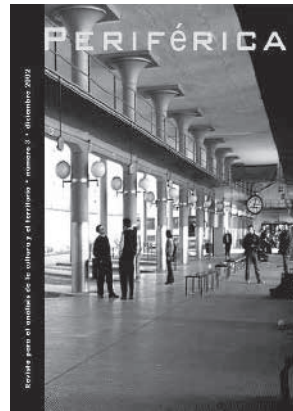
Ángel Cazorla Martín



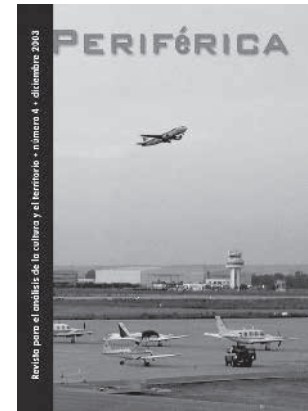
1 Diciembre 2000



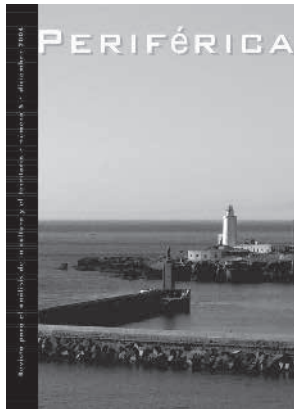
2 Diciembre 2001



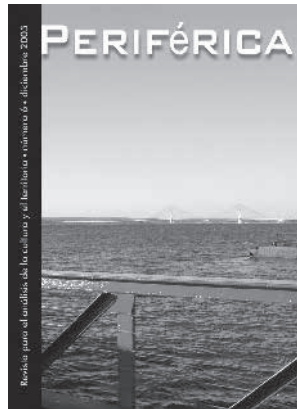
3 Diciembre 2002



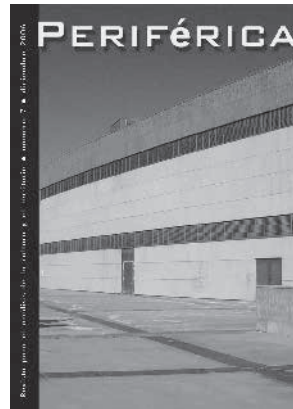
4 Diciembre 2003



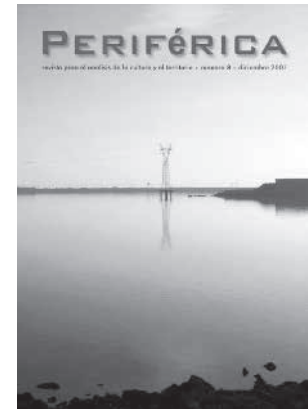
5 Diciembre 2004



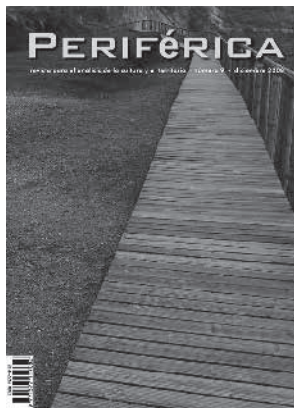
6 Diciembre 2005



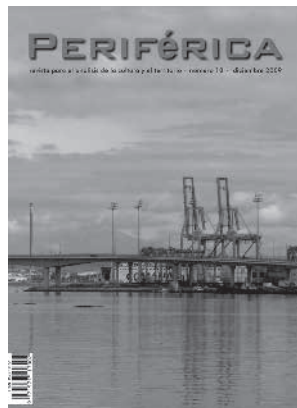
7 Diciembre 2006



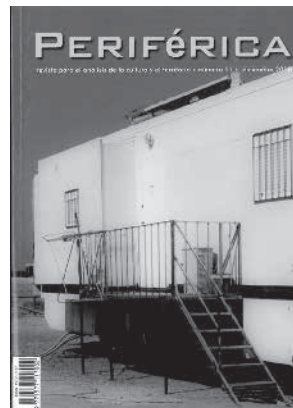
8 Diciembre 2007



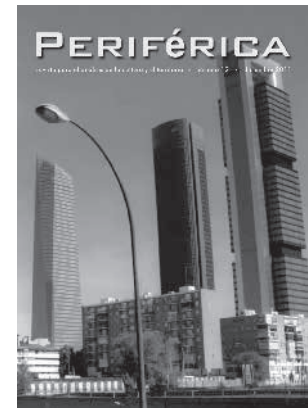
9 Diciembre 2008



10 Diciembre 2009



11 Diciembre 2010

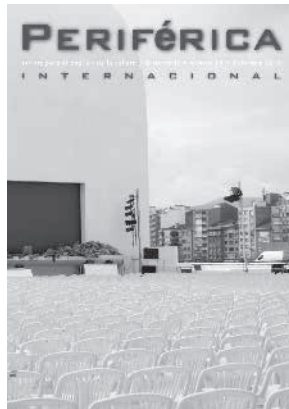


12 Diciembre 2011

NÚMEROS PUBLICADOS



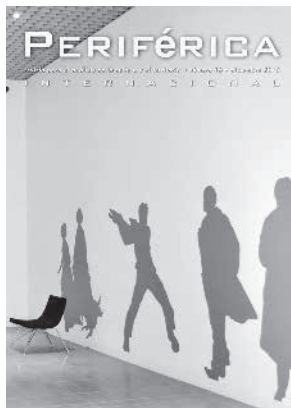
13 Diciembre 2012



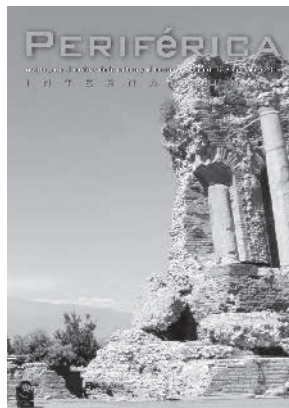
14 Diciembre 2013



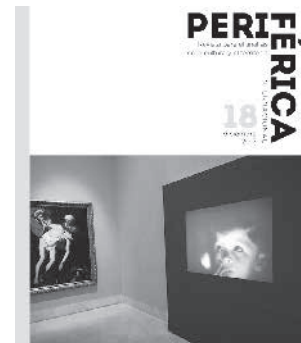
15 Diciembre 2014



16 Diciembre 2015



17 Diciembre 2016



18 Diciembre 2017



19 Diciembre 2018

Todos los números publicados se pueden consultar en la siguiente dirección:

<https://revistas.uca.es/index.php/periferica/issue/archive>

Nº 1 · Diciembre 2000

EDITORIAL

TEMAS

- Crónicas del futuro imperfecto. *Fernando de la Riva.*
- Entrando en el nuevo milenio. *Mikel Extebarria Etxeita.*
- Empresa y gestión cultural. Una pareja de hecho. *Roberto Gómez de la Iglesia.*
- El paso del academicismo a la cultura de masas. Los museos se van a la calle. *Juan Carlos Rico.*
- La función de los agentes culturales. Nuevos escenarios para la reflexión. *Alfons Martinell Sempere.*

EXPERIENCIAS

- Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera. *Manuel Alés Gómez.*
- Contando un sueño. *Juan María García Campal.*
- El Centro Municipal del Patrimonio Histórico de El Puerto de Santa María. *Mercedes García Pazos.*
- El caso de la Comarca de Sierra Morena Occidental. *Antonio F. Tristáncho.*
- La Gestión Cultural a través de un Centro Cívico. *M^a Isabel Sagreya Pérez.*
- La experiencia discográfica y editorial de Acuarela. *Jesús Llorente Sanjuán.*
- Jimena de la Frontera, de lo único a lo auténtico. *Ildefonso S. Gómez Ramos.*
- La segunda época de la revista Caleta. *José Manuel García Gil.*
- La escena alternativa de los editores independientes. *Uberto Stabile.*

RESEÑAS DE LIBROS

- Cultura y ciudad, de Iñaki López de Aguilera.
- Sueño e Identidades, de W. AA.
- Guía Profesional del Jazz en España, de Fundación Autor y Cuadernos de Jazz.
- Los Centros Cívicos ante el nuevo milenio, de Roberto San Salvador y otros.
- Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural, de Fundación Autor.
- Montaje de Exposiciones, de Juan Carlos Rico.
- Gestión, producción y marketing teatral, de Teresa Valentín y Grego Navarro.
- La industria de la cultura y el ocio en España, de María Isabel García García y otros.
- Patrimonio etnológico del Instituto Andaluz, de Patrimonio Histórico.
- Nuevos espacios para la cultura en Europa, de Enric Franch.

RESEÑAS DE REVISTAS

- Banda Aparte. Clarín.

RESEÑAS DE WEBS

- Centro de Documentación Musical de Andalucía. Hangar. Reseñas de asociaciones
- CRAC, Centro de Recursos para la Asociaciones de Cádiz y Bahía.

- GECA, Asociación de Gestores Culturales de Andalucía.
- JAMBA, Asociación de Jazz.

Nº 2 · Diciembre 2001

EDITORIAL

TEMAS

- Más promesas y menos obras... Por unas políticas culturales preformativas. *Eduard Miralles.*
- Los otros. *David Hernández Montesinos.*
- Planificar y evaluar: dos fases indisolubles de la gestión cultural. *Lluís Bonet.*
- Las Casas de Cultura. Equipamientos Culturales de Proximidad en España en el Siglo XX. *Chus Cantero.*

EXPERIENCIAS

- 16 años en la ruta del rock'n'roll. *Ignacio Juliá.*
- 10 años de Extensión Universitaria en la Universitat Jaume I. *Angels López Sierra y Albert López Monfort.*
- Histórico Municipal de Villamartín: un museo comarcal para el siglo XXI. *José María Gutiérrez López.*
- La Universidad Trashumante (Argentina). *Tato Iglesias.*
- La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe. *Octavio Arbeláez Tobón.*
- QUAM: Quincena de Arte de Montesquieu. *Anna Palomo.*
- Frontera Sur: un proyecto colectivo al filo del milenio. *Alejandro Luque.*

RESEÑAS DE LIBROS

- Almanaque. Franquismo Pop, de Reservoir Books.
- Los proyectos, de Carlos Paredes y Fernando de la Riva.
- Perico "el del Lunar", de José Manuel Gamboa.
- Coerción. Por qué hacemos caso a lo que nos dicen, de Douglas Rushkoff.
- Libertad de exposición, de Francisco Calvo Serraller.
- Movimientos artísticos desde 1945, de Edward Lucie-Smith.
- Gestión de Proyectos Culturales, de W. AA.
- Mi vida en el arte, de Konstantin Stanislavski.
- ¿Nuevas dramaturgias?, de María José Ragué-Arias.
- Bendita locura, de José Ángel González Balsa.
- Y yo caí... enamorado de la moda juvenil, de Carlos José Ríos.
- Apocalipse Show, de Raúl Rodríguez Ferrándiz.
- De la Historieta y su uso (1873-2000), de Jesús Cuadrado.

RESEÑAS DE REVISTAS

- Cuadernos de Jazz y Más Jazz. Yellow Kid. PH.

RESEÑAS DE WEBS

- Clubcultura.com. Galería Milagros L. Delicado. W3art.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES

- Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya.
- Federación Andaluza de Teatro Aficionado.
- ERA. Laboratorio de Arqueología Experimental.

Nº 3 · Diciembre 2002

EDITORIAL

IDEAS

- Alineación y ensimismamiento. *José María Parreño.*
- Poder cultural. Poder local. *Consejo Científico Revista PERIFÉRICA.*

TEMAS

- Se acabó la diversión. La cultura crea y sostiene ciudadanía. *Toni Puig*
- La gestión del intercambio en las artes. Una revisión de las principales aportaciones. *Manuel Cuadrado.*
- Retos del patrimonio en el siglo XXI: Gestión creativa y desarrollo territorial. *Jordi Padró y Manel Miró.*
- Culture et économie. *Xavier Greffe.*
- Manuel Alés, In memoriam: Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera.

EXPERIENCIAS

- La actividad de la FEMP en el campo de la cultura local. *Yolanda Barcina.*
- Una década de extensión cultural. *Pablo Sanpedro.*
- Festival Internacional Espárrago. *Francis Cuberos.*
- Hay otros festivales pero están en éste. *Pepe Colubi.*
- En la encrucijada de dos siglos y milenios. *Lecsy Tejeda.*
- El Aula de Literatura José Cadalso. *Juan G. Macías.*
- La aventura de leer. *Elisenda Figueras.*
- Por el camino del Arte hacia el placer de leer. *Mayra Navarro.*
- Une expérience culture et économie: Saint-Malo. *Loïc Fremont.*
- Centro Andaluz de Documentación e Información Cinematográfica. *Federación Andaluza de Cine-Clubs.*
- El nuevo papel de la cultura en la definición de objetivos y estrategias en las ciudades. *Casto Sánchez.*
- La música en el Cádiz de los 60. *José María Santamaría.*

RESEÑAS DE LIBROS

- Del amanecer a la decadencia, de Jacques Barzun.
- Público y privado en la gestión cultural, de Roberto Gómez de la Iglesia.
- The Penguin Guide to Jazz on CD, de Rochard Cook y Brian Morton.
- Loops. Una historia de la música electrónica, de Javier Blánquez y Omar Morera.
- La regulación de la red, de Santiago Muñoz Machado.
- Gestión del patrimonio cultural, de Josep Ballart y Jordi Juan i Tresseras.
- Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural, de Alfons Martinell Sempere.
- Visiones del sector cultural en Centroamérica, de W. AA.
- El consumo de servicios culturales, de Manuel Cuadrado García y Gloria Berenguer Contri.
- André Malraux, una vida, de Olivier Todd.
- L'emploi culturel a l'age numérique, de Xavier Greffe.

RESEÑAS DE REVISTAS

- Rock de Lux. Letras Libres. Ubi Sunt?

RESEÑAS DE WEBS

- Galería Benot. Gestión Cultural.org.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES Y EMPRESAS

- Oikós. Xabide. GESCCAN. AGCEX.

DOCUMENTOS

- Pautas para la cooperación institucional en materia de cultura. Comisión de Cultura de la FEMP.

Nº 4 · Diciembre 2003

EDITORIAL

IDEAS

- Cultura y política: algunas leyes (de Murphy). *Lalia González-Santiago.*

TEMAS

- Obra Social/Cultural. Historia y desarrollo. Cajas de Ahorro de Andalucía. *Chus Cantero.*
- Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España. Paradoja y contenido. *Manuel Caballero.*
- ¿Es posible evaluar la política cultural? Albert de Gregorio.
- Marketing y Cultura: dos campos aprendiendo a convivir. *Ximena Varela.*
- Ciudad Bahía, entre la entelequia y la pragmática. *Esteban Ruíz.*
- Avelino Hernández, In memoriam. *Francisco Gómez.*

EXPERIENCIAS

- La Guía de estándares de los equipamientos culturales en España. *Pilar Aldanondo.*
- Museo "El Dique". *José María Molina.*
- Que 20 años no es nada... (una experiencia para la promoción del teatro andaluz). *Manolo Pérez.*
- Green Ufos. Una breve historia. *Rafael López.*
- Gijón es una fiesta. *Rafael Marín.*
- La recuperación del legado de la Tía Norica de Cádiz: veinte años después (1984-2004). *Désirée Ortega.*
- Zemos 98: Proyectando desde el suelo (tercera parte). *Pedro Jiménez.*
- Rehabilitación del antiguo Cabildo para Biblioteca Pública de Sanlúcar. *Rafael González.*
- Bibliópolis: el nacimiento de una editorial independiente. *Luis G. Prado.*
- Interpretar patrimonio con teatro. *Pedro J. González.*
- Simplemente Javier. *Alejandro Pérez.*

RESEÑAS DE LIBROS

- La financiación de la cultura y de las artes, de E. Harvey.
- Comunicación y cultura en la era digital, de Enrique Bustamante.
- Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación, de Enrique Bustamante.
- Creación colectiva, de David Casacuberta.
- La distribución de música en Internet, de A. Rebollo.

- Industrias culturales, de H. Schargorodsky.
- La función social del patrimonio histórico, de J. García y M. Poyato.
- Términos críticos de sociología de la cultura, de C. Altamirano.

RESEÑAS DE REVISTAS

- Parabólica. Cuadernos de Economía de la Cultura.

RESEÑAS DE WEBS

- On the move. Acronim. Arreguias. Ars Virtual. Festivales.

PORTAFOLIO

- Dibujos de José Pérez Olivares.

Nº 5 · Diciembre 2004

EDITORIAL

In memoriam: Eduard Delgado. *José Luis Ben Andrés.*

IDEAS

- Mens sana in corpore tullido. *Oriol Rossell.*
- A la búsqueda de un público. *José Manuel Benítez Ariza.*
- Una lectura del Quijote. *Eduard Miralles.*

TEMAS

- Unas notas sobre la gestión de la cultura y la innovación cultural. *José Luis González Quirós.*
- La protección del Patrimonio a través del porcentaje cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes.*
- La excepción cultural francesa: estereotipo, confusiones, estrategias. *Ferdinand Richard.*
- Aspectos genéricos y conceptuales sobre Planificación Estratégica y Gestión Cultural. *Ángel Mestres.*

EXPERIENCIAS

- Patrimonio Cultural Universitario. *María Marco Such.*
- La Méthode des nouveaux commanditaires. *Cécile Bourne.*
- Houston Party Records. *Jaime Hernández.*
- La Cámara Oscura de la Torre Tavira. *Equipo Torre Tavira.*
- Centro de Exposiciones y Estudios de las Colonizaciones de Guadalcaín. *Julián Oslé Muñoz.*
- Neilson Gallery en Grazalema. *Jack Neilson.*
- Primer año académico del Máster en Gestión Cultural de las Universidades de Granada y Sevilla. *Victor Fernández Salinas y Rafael López Guzmán.*
- Un sistema normalizado de indicadores de gestión aplicable a los Ayuntamientos andaluces. *Antonio M. López Hernández, Andrés Navarro Galera y David Ortiz Rodríguez.*
- La Escuela de Cine de Puerto Real. *José Manuel Tenorio Mariscal.*
- Políticas Culturales Municipales en Carmona. *Carlos Romero Moragas.*
- Cádiz.Doc, Documentales en Red. *Cádiz.Doc.*
- El Museo Taurino de la Diputación de Valencia. *Francesc Cabañes Martínez.*
- Paralelo 36. *Zap producciones.*

RESEÑAS DE LIBROS

- Repensar la cultura, de José Luis González Quirós.
- Gestión de Salas y espacios escénicos, de Miguel Ángel Pérez Martín.
- Cultura y Televisión, de Francisco Rodríguez Pastoriza.
- Casos de Turismo Cultural, de Josep Font Sentias.
- Gestión del Marketing Social, de Antonio Leal Jiménez.
- Diseño y evaluación de Proyectos Culturales, de David Roselló Cerezuola.
- Marketing Cultural, de María José Quero Gervilla.

RESEÑAS DE REVISTAS

- Cultura Moderna. La vaca de muchos colores. Ajoblanco. Reseña. Revista de Historia de El Puerto.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES

- Centro de Documentación Audiovisual de Jerez.

DOCUMENTOS

- Agenda 21 de la Cultura. Vigía: Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz. *José Luis Ben Andrés.*

PORTAFOLIOS

- Dibujos de Fritz (Ricardo Olivera).

Nº 6 · Diciembre 2005

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

- Entrevista a Bertrand Tavernier. El País Semanal.
- Roberto Bolaño. Ed. Anagrama.

IDEAS

- La gestión de las ruinas. *Antonio Orejudo.*
- Los deberes de la Cultura. *Elena Angulo Aramburu.*

TEMAS

- El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia. *Enmanuel Négrier.*
- La gestión cultural en el espacio europeo de educación superior. *Antonio Ariño.*
- Las misiones pedagógicas. *Felipe Barbosa Illescas.*
- Cultura y nuevas tecnologías: ¿Hacia unas políticas e-culturales? *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza.*
- Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. Los Teleclubs. *Chus Cantero.*
- La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen.*

EXPERIENCIAS

- Proyecto UNÍA, arte y pensamiento. *Isabel Ojeda.*
- ¿Quién necesita a Mozart? *Jorge Portillo.*
- Nueva algarabía. *Juan José Sánchez Sandoval.*
- El trabajo del comisario de exposiciones. *Juan Ramón Barbancho.*
- La situación de los intercambios culturales en el Mediterráneo Occidental. *Ferdinand Richard.*
- La costumbre de leer. *Fernando Domínguez Bellido, Josefa Parra Ramos y Ricardo Rodríguez Gómez.*

- Freek. *Tali Carreto*.
- Experiencias educativas a partir de la palabra poética. *Miguel Ángel García Argüez*.
- En un banco del jardín. *Rocio Guijallo Millón*.
- Balance de resultados del proyecto Cultur*At. *Julían Jiménez López*.
- El Club de lectura de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz. *M^a José Vaquero Vilas*.
- El caso del Aula Gerión en Sanlúcar de Barrameda. *Ana Gómez Díaz-Franzón*.

RESEÑAS DE LIBROS

- La Red es de todos, de Víctor Marí Sáez.
- Funky Business, de Jonas Ridderstrale y Kjell Nordström.
- Crónicas, de Bob Dylan.
- Free Culture, de Lawrence Lessig.
- Manual de Economía, de Cultura de Ruth Towse.
- El Proceso Cultural, de Joaquín Herrera Flores.
- Se acabó la diversión, de Ton i Puig.
- Industrias culturales y desarrollo sustentable, de W. AA.
- La cultura en la era de la incertidumbre, de Ferrán Mascarell.

RESEÑAS DE REVISTAS

- Cultura Moderna.

DOCUMENTOS

- Declaración de Madrid. Encuentro Mundial de Ministros de Cultura a favor de la diversidad cultural.

PORTFOLIO

- Dibujos de Manuel Rey Piulestán.

Nº 7 · Diciembre 2006

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

- El mercado influye...
- Durante este verano...

IDEAS

- Patrimonio histórico y turismo: un binomio positivo pero insuficiente. *Javier Maldonado Rosso*.
- El Flamenco: un patrimonio patrimonializado. *Enrique Linera*.

TEMAS

- Una ley en discordia. *Blas Fernández*.
- Propiedad intelectual y sociedad de la información. *José Justo Megías*.
- Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *M^a Paz Sánchez González*.
- Revistas culturales gratuitas. *Pedro M. Geraldía Sánchez*.
- La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen*.
- Una introducción a la convención UNESCO sobre la diversidad cultural. *Luis Miguel Arroyo Yánes*.

- Medir la cultura: una tarea inacabada. *Salvador Carrasco Arroyo*.
- Nueva legislación y nuevas formas de organización en los museos de Andalucía. *Victoria Usero Piernas*.

EXPERIENCIAS

- ATALAYA, Observatorio universitario andaluz de la cultura. *Enrique del Álamo Núñez*.
- El papel cultural de las librerías. *Pere Duch*.
- Breve visión del asociacionismo universitario: el caso de Ubi Sunt? *Santiago Moreno Tello*.
- La cooperación cultural en mi punto de mira. *Ángeles Peña*.
- Cultura participativa: la experiencia del Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real como Consejo Sectorial de Asociaciones Culturales. *Alberto Muñoz Arenas*.
- El club de lectura de la Universidad de Cádiz. *José Fernando Piñero Área*.
- Jornadas de Danza en la Universidad de Cádiz. *Carmen Padilla Moledo*.
- La FábriKa: Cultura autogestionada. *La Asamblea de La FábriKa*.
- Música instantánea. *Willy Sánchez de Cos*.
- Y van para treinta años: Renacimiento, una editorial "literaria". *José Manuel Benítez Ariza*.
- Cambalache Jazz Club: los primeros 20 años. *José Luis García*.
- Proyecto HUMAN: el valor de las Humanidades. *Joaquín Moreno, Alejandra Brome, Javier Grimaldi*.

RESEÑAS DE LIBROS

- Casos de turismo cultural, de Josep Font Sentias (Coord.)
- El proyecto Benzú, de José Ramos Muñoz.
- El Flamenco en Cádiz, de Catalina León Benítez.
- El periodismo cultural, de Francisco Pastoriza Rodríguez.
- Marketing del patrimonio cultural, de Carmen Camarero y María José Garrido.
- Cuadernos de Investigación de Vigía, de la Fundación Provincial de Cultura de Cádiz.
- El Templo del Saber, de José Luis González Quirós.
- Re-imagina!, de Thomas J. Peters.

RESEÑAS DE REVISTAS

- Ábaco. Pensar Iberoamérica.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES

- Asociación Qultura. Asociación Bahía de Puerto Real.

RESEÑAS DE AUDIOVISUALES

- Cambalache Jazz Club.

DOCUMENTOS

- Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

Nº 8 · Diciembre 2007

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

- Pocos parecen advertir...

- Los museos deben...

IDEAS

- Una ciudadanía responsable en el contexto de la globalización. *Jacinto M. Porro Gutiérrez.*

TEMAS

- Regreso al Futuro Imperfecto. *Fernando de la Riva.*
- Las últimas tendencias en la creación de Museos. *Florencia Torrego Serrano.*
- Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *M^a Paz Sánchez González.*
- Museos y centros de interpretación en el ámbito rural. *José Manuel Castaño Blanco.*
- Las exposiciones temporales y el turismo cultural. *Cristina Giménez Raurell y Trinidad Vacas Guerrero.*
- Gestión de portales de museo. *C. Carreras y P. Báscones.*
- Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. *Chus Cantero.*
- Introducción al Copyleft. *Javier de la Cueva González-Cotera.*
- El Reconocimiento de las Redes en el Campo Cultural. *Aleksandra Uzelac.*
- Las actividades de investigación en la Fundación Autor. *Rubén Gutiérrez del Castillo.*

EXPERIENCIAS

- Ladinamo: Cinco años pidiendo más gasolina. *Victor Lenore.*
- Las Cartas de Servicios como elementos facilitadores de una nueva cultura del servicio público. *Rosa Gómez, F^o Daniel Moral y Manuel Torralba.*
- La coral polifónica Canticum Novum. *Laura Triviño Cabrera.*
- Interea, un proyecto interuniversitario y de colaboración interinstitucional en Galicia. *Héctor M. Pose.*
- Grupo UCAdanza. *Carmen Padilla Moledo.*
- Organización y funcionamiento de un centro cultural universitario. *Alfredo Luna Briceño.*
- V Campus Euroamericano de la Cultura. Almada, Portugal. Mayo de 2007. *Mar Hidalgo.*
- Amigos de la Música Bahía de Cádiz. *María José Martínez.*
- Los valores que representan las independientes. *Mario Pacheco.*

RESEÑAS DE LIBROS

- Copyleft. Manual de uso, de VV. AA.
- Los nuevos centros culturales en Europa, de Roberto Gómez de la Iglesia (editor).
- Memoria 2006 de la Confederación de cajas de ahorros.
- La sociedad de la Cultura, de Arturo Rodríguez Moratós.

RESEÑAS DE AUDIOVISUALES

- La liga de los olvidados, de José Luis Tirado.

RESEÑAS DE REVISTAS

- Mellotron n^o3.

RESEÑAS DE WEBS

- 10 en Cultura.

MANIFIESTO

- Por una nueva cultura del territorio.

DOCUMENTOS

- Documento cero del sector del arte Contemporáneo: Buenas prácticas en museos y centros del arte.

N^o 9 · Diciembre 2008

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

- Crónicas de la derrota: la vista del águila. *Manuel J. Ruiz Torres.*

TEMAS

- Niveles de discurso de la política cultural y sus interacciones en la construcción de la realidad artística y cultural. *Juan Arturo Rubio Aróstegui.*
- Políticas culturales y biblioteca pública del siglo XXI. Conversaciones sobre algunos temas relevantes. *Juanjo Arranz, Óscar Carreño y Ferrán Farré.*
- La creación fotográfica española en el seno de las libertades políticas y la tolerancia ideológica: un camino despejado hacia el progreso cultural. *Jesús Micó Palero.*
- Las Universidades Populares: educando por una sociedad más justa. *Felipe Barbosa Illescas.*
- La construcción del Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales desarrollado por la FEMP: historia de un proceso de cooperación. *Juana Escudero Méndez.*
- ¿Qué buscamos cuando buscamos cultura? *Fernando Vicario.*
- Disonancias, nuevos territorios para el arte. *Roberto Cómez de la Iglesia.*
- Agentes culturales de carácter asociativo: La Biblioteca de la Esperanza de la Asociación de Vecinos 1^o de Mayo de El Cerro del Moro (Cádiz), 1997-2006. *Santiago Moreno Tello.*

EXPERIENCIAS

- Cuando la literatura sale a jugar a la calle (Spoken Word). *Silvia Grijalva.*
- Proyecto Cultural El Sitio. Incuba - Guatemala, Incubadora Cultural de Desarrollo Comunitario y Empresarial. La Antigua Guatemala, Guatemala, CA.
- Máster en Gestión Cultural. La experiencia del alumnado. Inmaculada Vilches, Eva Ponga, Nani Soriano.
- Camaleón. La Agenda Cultural de la provincia de Cádiz. *José Fernando Piñeiro Area.*

ANTENAS

- GALICIA / El año cultural en Galicia. *Héctor M. Pose.*
- EUSKADI / Los equipamientos dominan el panorama. *Mikel Etxebarria Etxeita.*
- MADRID / Alientos por desalientos. *Juana Escudero Méndez.*

RESEÑAS DE LIBROS

- Reseñas del CERC.
- Cultura i estratègia de ciutat, de Félix Manito.



- Las Asociaciones Culturales en España, de VV. AA.
- Creative Economy, Report 2008.
- Música y sociedad, de Jaime Hormigos Ruiz.
- Equipamientos municipales de proximidad, de VV. AA.
- Gestión Cultural, estudios de caso, de A. Colombo y D. Roselló.
- Les Activités Culturelles.
- The social impact of the arts: an intellectual history, de E. Belfiore y O. Benett.
- Imagine... no copyright, de J. Smiers y M. Van Schijndel.
- Sociedad interconectada, cultura desconectada, de F. R. Contreras.
- El acceso al patrimonio cultural: retos y debates, de VV. AA.
- Reseñas de autor.
- La caja de cristal. Un nuevo modelo de Museo. Los autores.
- Equipamientos municipales de proximidad. Mikel Etxebarria Etxeita.

DOCUMENTOS

- Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía. *Victoria Usero Piernas.*

Nº 10 · Diciembre 2009

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

- Tiempo para consumir cultura. *Jacinto M. Porro Gutiérrez.*

TEMAS

- La Planificación Cultural en España, 1930-1990. *Jesús Cantero.*
- La competencia cultural artística en la educación obligatoria y en la formación inicial del profesorado. *Andrea Giráldez Hayes.*
- El P2P o la democratización de la cultura. *Javier Lorente Fontaneda.*
- El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link. *Nando Cruz.*

MONOGRÁFICO «USOS, HÁBITOS Y DEMANDAS CULTURALES DE LAS UNIVERSIDADES ANDALUZAS»

- Introducción gráfica: En qué se parecen y en qué se diferencian. *Ángel Cazorla.*
- ¿Para qué sirven los estudios de usos, hábitos y demandas culturales en la práctica profesional? *Daniel Mantero Vázquez.*
- Investigación cualitativa y cuantitativa: Los estudios de usos y motivaciones culturales por cantes de ida y vuelta. *Pedro Jesús Luque Ramos, Antonio Palomo Monereo y Manuel Pulido Martos.*
- El consumo de cine y teatro de los municipios andaluces con campus universitario. *Jesús Sabariego.*
- Usos y hábitos de lectura en torno a la Universidad de Andalucía. *Clementina Rodríguez Legido.*

EXPERIENCIAS

- Córdoba, como territorio y reto cultural. Luces y sombras. *Virginia Luque Gallegos.*
- La territorialidad de la Casa Invisible. *Eduardo Serrano Muñoz.*

- Indigestión: buscando otro modo de pensar la música. *Jordi Oliveras.*
- Photoimagen, un evento y ahora un centro de la imagen. Fundación Imagen 83.
- Proyecto cultural El Sitio. *Enrique Matheu Recinos.*
- Arte y expresión con mujeres privadas de libertad. *Ana Luz Castillo y Andrea Barrios, Colectivo Artesana.*
- Educación Expandida: la Red como fuente de conocimientos. *Rubén Díaz.*
- Una experiencia de cultura y participación. U.P.M. de Jaén. *Ángel Cagigas.*
- Librocación Solidaria. *Sara María Castelló Gaona.*

ANTENAS

- EUSKADI / Tiempos de cambio en Euskadi. *Mikel Etxebarria Etxeita.*

RESEÑAS DE LIBROS

- Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario.
- Ciudades creativas. Volumen 1. Cultura, territorio, economía y ciudad.
- A New agenda? the European Union and cultural policy.
- Youtube: online video and participatory culture.
- El arte de la escenotecnia: cómo diseñar espacios escénicos de excelencia.
- Mercado y consumo de ideas: de industria a negocio cultural.
- La Economía del espectáculo: una comparación internacional.
- Culture, class, distinction.
- Burbujas de ocio: nuevas formas de consumo cultural.
- La Movilidad de las artes escénicas: obstáculos, retos y oportunidades.
- Creación de empresas en el ámbito cultural.
- Las Ciudades creativas: por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida.
- Lo sublime y lo vulgar: la "cultura de masas" o la pervivencia de un mito.
- Otros documentos y publicaciones de interés.
- Más allá del rock.

DOCUMENTOS

- Declaración de Independencia del Ciberespacio. *John Barlow.*
- Interlocal (Red Iberoamericana de Ciudades para la Cultura).

Nº 11 · Diciembre 2010

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

- Huída hacia adelante. Legado y cambio virtual en la cultura contemporánea. *Pedro A. Vives.*

TEMAS

- La comunicación desubicada y las reubicaciones de la comunicación en la cultura. *Victor Manuel Mari.*
- Los derechos de autor en la exhibición de dramáticos. *Juan Antonio Estrada.*
- La cultura obrera en la provincia de Cádiz. *Felipe Barbosa Illescas.*
- Las cartas están echadas. El futuro del teatro andaluz sobre la mesa. *Nines Carrascal.*

- Consejos de Cultura en las Comunidades Autónomas. *Mikel Etxebarria Etxeita*.

- ¿Qué hay más allá de la ciudad creativa? *Ángel Mestres Vila*.

- Redes distribuidas, nuevos mapas para una cultura atópica. *José Ramón Insa Alba*.

EXPERIENCIAS

- Arte y discapacidad. Una realidad oculta, un descubrimiento emergente. *Pablo Navarro*.

- El agente cultural y social La Marabunta. *Santiago Moreno Tello*.

- El arte en la educación de los menores de Tánger. *Mar Hidalgo*.

- Periféricos. Arte Contemporáneo en la provincia de Córdoba. *Javier Flores*.

- Pa[i]saje del retroprogreso. Dossier Bahía de Algeciras. *Santi Eraso*.

RESEÑAS DE LIBROS

- Diversidad y política cultural: la ciudad como escenario de innovación y de oportunidades.

- Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad.

- Making culture accessible: acces, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe.

- Mercados culturales: doce estudios de marketing.

- Estudio sobre políticas de apoyo a la creación.

- El Espectador emancipado.

- Culture and class.

- Cultural expression, creativity and innovation.

- Observatorios culturales: creación de mapas de infraestructuras y eventos.

- París - Nueva York - París: viaje al mundo de las artes y de las imágenes.

RESEÑAS DE AUTOR

- In-fusiones de jazz. *Adolfo Luján*.

EVENTOS

- 10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto).

Nº 12 · Diciembre 2011

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

MONOGRÁFICOS

Cartografías culturales

- La cartografía cultural como instrumento para la planificación y gestión cultural. Una perspectiva geográfica. *Manuel Arcila Garrido y José Antonio López Sánchez*.

- Cartografías culturales: mapeo y acción cultural. *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza Hernández*.

- Guía de recursos culturales de la provincia de Sevilla. *Jesús Cantero Martínez*.

- El mapa cultural de la provincia de Valencia. *José Luis Pinotti Baldrich y Tamara Martínez López*.

- Crónica de la cartografía cultural de Chile: 14 años después. *Mª Paulina Soto Labbé*.

Impacto de los grandes eventos en las ciudades

- La influencia de un proyecto cultural en su entorno: Bial de flamenco. *A. Domingo González Lavado*.

- Cádiz 2012: lecciones de buenas prácticas. *José Ruiz Navarro*.

TEMAS

- La gestión de públicos culturales en una sociedad tecnológica. *Jaume Colomer*.

- Atrapado por la música y la escritura. *Jesús Llorente*.

EXPERIENCIAS

- Horizontes compartidos. India en las Bienales de La Habana. *Margarita González Lorente y Carlos Garrido Castellano*.

- La cárcel en pañales. Una bebeteca multicultural en prisión. *Amaya Pedrero Santos*.

- Proyecto «Tecnología, información y conocimiento en el tercer sector para la cooperación cultural en el Estrecho» (TIC-TS). *Elena Revuelta de Pablos*.

- El centro de interpretación de La Caleta de Cádiz; interpretar la interpretación. *Pablo Wait Becerra*.

ANTENAS

- Euskadi / Es el tiempo de la política. *Mikel Etxebarria Etxeita*.

RESEÑAS DE LIBROS

- Acción cultural y desarrollo comunitario.

- Arte y eficiencia: el sector de la cultura visto desde la empresa.

- Las industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital.

- Políticas para la creatividad: guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas.

- Economía creativa, desarrollo urbano y políticas públicas.

- Manual de marketing y comunicación cultural.

- Aforo completo. Cómo convertir los datos en audiencias.

- Economía de las industrias culturales en español.

- Estructuras de la comunicación y de la cultura: políticas para la era digital.

- Perspectivas: situación actual de la educación en los museos de artes visuales.

Nº 13 · Diciembre 2012

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IN MEMORIAM

José Vidal Beneyto.

Juana Escudero Méndez.

IDEAS

- Canto en una lengua extraña. *Jabier Muguruza*.

- La disputa de las Humanidades y la invención de la industria cultural en el liberalismo avanzado. *Francisco Vázquez García*.

- ¿Dónde tocan los músicos? *Antonio Luque*.

TEMAS

- El 15-M y la crisis de la cultura consensual en España. *Amador Fernández-Savater*.

- Deconstrucción y políticas públicas de cultura. *José Ramón Insa Alba.*
- ... De aquellos polvos... *Javier Brun González.*
- La dimensión cultural de la universidad en el estado español. *Antonio Ariño Villarroya y Antonio Javier González Rueda.*
- La extensión de la cultura a través de las bibliotecas públicas y populares (1812-1939). Los viajes de inspección de Juan Vicens por las bibliotecas públicas andaluzas. *Felipe Barbosa Illescas.*

EXPERIENCIAS

- La planificación estratégica en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 1985-2011. *Luis Ben Andrés.*
- Una experiencia de autogestión cultural. La asociación 'Luis de Eguilaz' de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) y sus revistas Las Piletas (literaria) y Gárgoris (histórica). *Rafael Pablos Bermúdez, José Santiago Miranda y Manuel Parodi Álvarez.*
- Impacto económico de la Semana Santa en La Antigua Guatemala. *Mario García Lara.*
- Sant Josep, el espacio de borde como articulador entre la ciudad formal y la informal. *Patricia López-Goyburu.*
- Centros de interpretación en la provincia de Cádiz. Hacia un modelo de gestión del desarrollo en el territorio. *Virginia Luque Gallegos.*
- El patrimonio afrocolombiano como locomotora del desarrollo. El caso de la música del pacífico en Santiago de Cali. *Sigrid Yanara Palacios Castillo.*

ANTENAS

- Euskadi / Fin de un ciclo. *Mikel Etxebarria Etxeita.*

Nº 14 · Diciembre 2013

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IN MEMORIAM

- Eduard Delgado, diez años de ausencia.
- Ciudad y espacio cultural. Eduard Delgado.

IDEAS

- La alternativa del mecenazgo.
- ¿Hermanos, cuándo fue que se comenzó a joder aquello de entender la cultura como servicio público en España? *Eduard Miralles.*
- Los costes del mecenazgo. *Rubén Gutiérrez del Castillo.*
- Mecenazgo en cultura: ¿Oasis o espejismo? *Mikel Etxebarria Etxeita.*

ENTREVISTA

- Enrique Bustamante Ramírez a cargo de Daniel Heredia.

TEMAS

Monográfico: Observatorios culturales

- Introducción. *Ana Luz Castillo Barrios.*
- Observatorios Culturales. *Mercedes Giovinnazzo Marín.*
- Utilidades de los Observatorios Culturales, la perspectiva práctica de los pararrayos. *José Luis Ben Andrés.*
- Observa-re-Labo-ra-re. *Salvador Carrasco-Arroyo y Vicente Coll-Serrano.*

- Observatorio Iberoamericano de Cultura, un complejo pasado y un futuro no menos complicado. *Fernando Vicario Leal.*
- Un ejercicio de prospectiva en torno a los Observatorios Culturales: Hacia la evaluación de la vitalidad cultural. *Raúl Abeledo Sanchis.*
- Observatorio de la Diversidad Cultural en Colombia. *Belén Lorente Molina, Edgar Alberto Novoa Torres y Carlos Vladimír Zambrano.*
- Listado de Observatorios Culturales.

TEMAS

- Música, industria y promoción: ¿cómo ha cambiado el marketing musical? *David Andrés Martín.*
- Nueva música: 1913-2013. *Francisco Ramos Núñez.*
- Hacia nuevos modelos de financiación cultural. ¿Renovar el mecenazgo? *Pau Rausell Köster, Julio Montagut Marqués y Tomás Minyana Beltrán.*
- Cultura de paz y gestión cultural. *Carlos Vladimír Zambrano Rodríguez.*

EXPERIENCIAS

- Planetacádiz. Plan C. Cádiz como ciudad educadora. *Francisco Cano López.*
- Las artes escénicas en Guatemala. Un estudio sobre empleo, realidades y necesidades del sector. *Ana Luz Castillo Barrios.*
- Cátedra Medellín-Barcelona: un proyecto de cooperación ciudad-ciudad desde la sociedad civil. *Félix Manito Lorite.*
- Asuntos interculturales de España y Kazajstán ante los ojos del estudiante. *Parmanova Bakyt y L. A. Bimendieva.*

ENCUESTA

- ¿Qué fue de...? La Cooperación Cultural al Desarrollo.

ANTENAS

- Tiempo de impasse. *Mikel Etxebarria Etxeita.*

Nº 15 · Diciembre 2014

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

- Pasado sin futuro & Futuro sin pasado. *Eduardo Subirats.*

ENTREVISTA

- Una conversación con Alfons Martinell. *Eduard Miralles i Ventimilla.*

TEMAS

- Las políticas de lo público en el arte. *Jorge Luis Marzo Pérez.*
- Lo público y la fotografía. Una reflexión sobre el campo fotográfico. *Alberto Martín Expósito.*
- Hacia una arquitectura posible de los derechos culturales en Iberoamérica: el caso de una Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile. *Tomás Peters Niñez.*
- Participación ciudadana y regeneración política: Juego de Tronos. *Enrique Bueres Álvarez.*
- La formación de gestores culturales en España. Una tarea inacabada, balance del VII Seminario Internacional del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. *Ana Luz Castillo Barrios.*

• Cultura en Cádiz durante la transición, 1976-1979. *Enrique del Álamo Núñez*.

• Los medios públicos locales en Andalucía como termómetros de la calidad democrática. *Victor Manuel Mari Sáez, Belén Macías Varela, Francisco Cañete Sainz y Gonzalo Ceballos Castro*.

MONOGRÁFICOS

La gestión cultural en América Latina

• Introducción. Monográfico la Gestión Cultural en América Latina. Protagonizar el futuro. *José Luis Ben Andrés*.

• El «estado del arte» en Chile. *Bárbara Negrón Marambio*.

• Migraciones, gestión cultural e inclusión social en Costa Rica. *Freddy Mauricio Montero Mora*.

• Guatemala: «La cultura, motor de su desarrollo integral». *Max Araujo*.

• Política y cultura en Medellín «modelo para des-armar». *Octavio Arbeláez Tobón*.

• Territorio e identidad en la Argentina. Dos elementos valiosos del diseño y la gestión de las políticas culturales. *M. Victoria Alcaraz*.

• Retos de la política cultural en México. *Alfonso Castellanos Ribot*.

• La Agenda pendiente de la economía creativa en Brasil - eppur si muove. *Ana Carla Fonseca Reis*.

• Retos para la gestión cultural, en América Latina. *Carlos Javier Villaseñor Anaya*.

• Currículum de los Autores del Monográfico.

Monográfico sobre derechos culturales

• Los derechos culturales en clave política y perspectiva social. Transcripción de la conferencia de Josep Ramoneda.

• Las libertades y los derechos relativos al acceso y a la participación en la vida cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes*.

• Observaciones sobre el derecho al patrimonio cultural como derecho humano. *Luis Pérez-Prat Durbán*.

• Administración pública, propiedad intelectual e internet. *Manuel Rodríguez Portugués*.

• El ciudadano ante el patrimonio cultural: algunas reflexiones en torno al alcance de su posición jurídica activa a la luz del régimen jurídico previsto para su protección. *Leonardo J. Sánchez Mesa Martínez*.

• El audiovisual y los derechos culturales. *M. Jesús Rozados Oliva*.

EXPERIENCIAS

• De la cata como una de las Bellas Artes. *F. Vázquez García*.

• Aproximación a una metodología de evaluación de calidad en centros de interpretación. *Virginia Luque Gallegos*.

• Gente de la UFCA. *Colectivo Fotográfico UFCA*.

• Videojuegos educativos y gestión cultural. *Eloísa del Alisal y Abraham Martínez*.

EXPERIENCIAS DE WORKSHOPS DE ECONOMÍA Y GESTIÓN DE LA CULTURA

• Turismo cultural y desarrollo regional: la metrópolis como referencia. *Diomira Maria Cicci Pinto Faria*.

• De vueltas con la creatividad: una propuesta de medición para el caso español. *José Luis Martín. Navarro, María Luisa Palma Martos y María Inmaculada Martínez Camacho*.

• Problemática y acciones de marketing en el sector de las artes escénicas de la Comunidad Valenciana. *Manuel Cuadrado García, Gloria Berenguer Contró, M^a José Miquel Romero y Carmen Pérez Cabañero*.

Nº 16 · Diciembre 2015

EDITORIAL

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*.

TEMAS

• Por qué la derecha está ganando la batalla de la música popular? Pop, política y la importancia del lazo social. *Victor Lenore*.

• La época que escribe. Literatura (y) política en las redes. *Remedios Zafra Alcaraz*.

• Apuntes para un Manual de buenas prácticas para la participación ciudadana en la gestión del patrimonio cultural en Andalucía. *Aurora Arjones Fernández*.

• Cultura y Desarrollo Sostenible. *Virginia Luque Gallegos*.

• 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*.

• La memoria como fermento o el libro-álbum como acta de una labor deportiva. Tres ejemplos. *Héctor Pose Porto*.

EXPERIENCIAS

• Reflexiones a propósito de una temporada en los Estados Unidos. *Carlos Javier Villaseñor Anaya*.

• Acción social por la música: «El Sistema» en Nueva York. *Álvaro F. Rodas Núñez*.

• El reto de la participación en cultura. *Mikel Etxebarria Etxeita*.

• O SESC em São Paulo: vocação educativa e transversalidade. *Daniilo Santos de Miranda*.

RESEÑAS

• Un manual de gestión cultural ampliado y mejorado.

• El futuro de los Centros Culturales en la Europa Creativa. Reflexiones desde Camargo. Una experiencia booksprint, *Mikel Etxebarria Etxeita*.

Nº 17 · Diciembre 2016

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Las paradojas de la cultura crítica. Las clases creativas como intelectualidad orgánica del capitalismo postfordista. *César Rendueles*.

CRÓNICAS

- Añón del Moncayo. Reflexiones sin onomatopeyas sobre la gestión de la cultura. Luis Ben (relator).

TEMAS

- Cultura e política cultural: cinco desafíos para a década / *Cultura y política cultural: cinco desafíos para una década*. Teixeira Coelho.
- Machismo, racismo, clasismo y cosmopaleitismo, los cuatro jinetes del periodismo musical / *Sexism, racism, classism and cosmopaleitismo, the four horsemen of the journalism musical*. Fernando Cruz.
- El valor de la obra cultural y patrimonial de las cajas de ahorro / *The value of cultural and heritage activities of savings banks*. Anna Villarroya.
- Una economía cultural de la cultura / *A cultural Economy of the Culture*. Jaron Rowan.
- Gustos musicales de la población andaluza: abordando el análisis desde el plano meso-sociológico / *Musical tastes of the andalucian poblation: coming up to the analysis from the mesosociological plane*. Rosalía Martínez García y Jesús Moreno García.
- Museología para la innovación social: una experiencia de regeneración territorial en la periferia europea / *Museology for social innovation: an experience of territorial regeneration in the periphery of Europe*. Marta Rey-García, Noelia Salido-Andrés, María José Sanzo Pérez, Luis Ignacio Álvarez González.
- Grandes momentos del cine en San Fernando / *Great moments of cinema in San Fernando*. Rafael Garófano Sánchez.

MONOGRÁFICO: LA GESTIÓN CULTURAL EN MÉXICO

- Introducción / *Introduction*. Periférica Internacional.
- Editorial / *Editorial*. Ahtziri E. Molina Roldán y José Luis Mariscal Orozco.
- Formación e investigación de la gestión cultural en México: Balance y perspectivas / *Education and research about Cultural Management in Mexico: Balance and Prospects*. José Luis Mariscal Orozco.
- La Gestión Cultural Universitaria en México hoy, entre la atención a estudiantes y el mercado cultural / *University's cultural management in Mexico today, between attending the students and the cultural market*. Ahtziri Molina Roldán.
- Nuevas formas de producir, circular, consumir y rentabilizar la cultura: los contenidos culturales envasados y una mirada desde el caso mexicano / *New ways of producing, circulating, consuming and making the most of culture: packaged cultural content with a look at the case of Mexico*. Rodrigo González Reyes.
- Economía y Cultura en México. Apuntes de una agenda en construcción / *Economy and Culture in Mexico. Notes of an agenda under construction*. Marissa Reyes Godínez.
- Hacia una perspectiva del actor múltiple de la cultura en la construcción de paz y la gestión cultural / *A multi-actor perspective of culture in peacebuilding and cultural practices*. Jorge Linares Ortiz.
- Aproximaciones sobre asociatividad cultural en México / *Approaches on partnership networks in culture in Mexico*. Alejandrina Pacheco García y Alba Iris Velasco Olvera.

- Derechos culturales y ciudadanía. Una reflexión desde la condición mexicana / *Cultural rights and citizenship. A reflection from the Mexican condition*. Eduardo Nivón Bolán.

- Cambios recientes en la institucionalidad cultural de México, un proyecto en redefinición / *Recent changes in the cultural institutions of Mexico, a project redefinition*. Carlos Javier Villaseñor Anaya.

EXPERIENCIAS

- La Térmica de Málaga. Un proyecto de cultura contemporánea apegado al territorio / *The Térmica in Malaga. A contemporary cultural project strongly linked to the region*. Antonio Navajas Rey.

ÓPERA PRIMA

- La (in)esperada gentrificación cultural. El caso Barcelona / *The (un)expected cultural gentrification. The case of Barcelona*. Fátima Vila Márquez.
- Carnaval de Cádiz y cine, una relación recíproca / *Cádiz carnival and film, a reciprocal relationship*. Ignacio Sacaluga Rodríguez y Álvaro Pérez García.

RESEÑAS

ÍNDICES

Nº 18 · Diciembre 2017

EDITORIAL

ENTREVISTA

- Entrevista a Santiago Eraso, Daniel Heredia.

CRÓNICA

- Universidad y cultura: balance de una relación. Relato del seminario de verano del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, Manuel J. Parodi Álvarez (relator).

MONOGRÁFICO

- Ideas, la cultura en el siglo XXI. Incertidumbres frente a certezas (adelanto editorial del Manual Atalaya de Gestión Cultural) · Introducción · La difícil relación entre educación y cultura. ¿Un divorcio inevitable y permanente? / *The difficult relationship between education and culture. An unavoidable and permanent separation?*, Gemma Carbó Ribuent.
- Desigualdad, ¿existe alguna posibilidad de conseguir niveles de igualdad aceptables? / *Inequality. Is it at all possible to achieve acceptable levels of cultural equality?*, Modesto Gayo.
- Desenredando la economía de la cultura / *Untangling the economy from culture*, Ramón Zallo Elguezabal.
- Las industrias culturales y creativas / *Cultural and creative industries*, Enrique Bustamante Ramírez.
- *A moldura decisiva. Arte e tecnologia no século XXI*, Teixeira Coelho / El marco decisivo. Arte y tecnología en el siglo XXI, Teixeira Coelho.
- ¿Quiénes son los gestores artísticos? Una investigación sociológica sobre el caso francés, Vincent Dubois / *Who are the Arts Managers? A Sociological Research on the French Case*, Vincent Dubois.
- Lo que saben de las imágenes. Fotografía y medio digital / *What pictures tell us. Photography and digital media*, Alberto Martín Expósito.

TEMAS

- ¿Para qué sirve la longitud del brazo? Una aproximación al origen de las políticas culturales en el mundo anglosajón / *Why 'arm's length'? Examining the origins of Anglo-Saxon cultural policies*, Jorge Fernández de León.
- Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común? / *Cultural policies in the new wave of town councils. Are we moving towards making common policies public?*, Nicolás Barbieri.
- Retrato del artista rock: Tres aproximaciones. Miradas de cine sobre The Rolling Stones, The Clash y Nick Cave / *A portrait of the artist as a rock star: Three approaches. The movies of The Rolling Stones, The Clash and Nick Cave*, Eduardo Guillot.
- De lo que los objetos cuentan o la ciudad interpretada / *What objects tell us or the city interpreted*, José Ramón Barros Caneda.

ÓPERA PRIMA

- La expansión urbanística de Vietnam vista por artistas. Perspectivas intergeneracionales / *Vietnam's Urban Expansion as Seen by Artists: Intergenerational Perspectives*, Cristina Nualart.

EXPERIENCIAS

- Reflexionando sobre el Plan Nacional de Patrimonio Industrial: experiencias y expectativas para la educación en competencias en Andalucía / *Reflecting on the National Plan for Industrial Patrimony: experiences and expectations for skill-based education in Andalusia*, Aurora Arjones Fernández.

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN NÚMEROS PUBLICADOS

Nº 19 · Diciembre 2018

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IN MEMORIAM

- Eduard Miralles.

ENTREVISTA

- Entrevista a Lucina Jiménez, Daniel Heredia.

CRÓNICA

- Una sinfonía más útil que un martillo. Crónica del IV Encuentro Cultura y Ciudadanía: Educación, Mediación, Público-s, Isabel Cebrián Zarranz (relatora).

TEMAS

- Evaluación de la estrategia digital en los museos: métodos y herramientas para web, redes sociales y móviles / *Evaluation of digital strategies: methods and tools for web sites, social media and mobile devices*, Elena Villaspesa.
- Democracia cultural y promesas de dinero. Políticas culturales y arm's length en la esfera anglosajona, hoy (II) / *Cultural democracy and promises of money. Cultural policies and arm's length in the English-speaking world today (II)*, Jorge Fernández de León.
- ¿Nostalgia de posmodernidad? una aproximación al arte culto descafeinado / *Nostalgia for postmodernity? An initial exploration of high art lite*, Alberto Santamaría.

MONOGRÁFICO: SELECCIÓN DEL MANUAL ATALAYA DE GESTIÓN CULTURAL

- Introducción / *Introduction*. Periférica Internacional.
- El marco jurídico y legal de la cultura. Los derechos culturales / *The judicial and legal framework of culture. Cultural rights*, Juana Escudero Méndez.
- Planificación cultural pública / *Public cultural Planning*, Félix Manito Lorite.
- La comunicación cultural / *Cultural Communication*, M^a José Quero Gervilla.
- Cooperación cultural / *Cultural cooperation*, Alfons Martinell Sempere.
- La evaluación de proyectos y procesos culturales / *The evaluation of cultural projects and processes*, David Roselló Cerezuela.

MONOGRÁFICO: LA GESTIÓN CULTURAL EN GUATEMALA

- Introducción / *Introduction*. Periférica Internacional.
- Patrimonio cultural intangible de Guatemala: El Acuerdo de Identidad Derecho de los Pueblos Indígenas. Su cumplimiento a partir de 1995. Algunos ejemplos / *Guatemala's intangible cultural heritage: the Agreement on Identity and Rights of Indigenous Peoples. Compliance after 1995. Some examples*, Rolando Roberto Rubio Cifuentes.
- Arte que construye historia. Un paseo por la narrativa visual contemporánea de post guerra / *Art that constructs history. An overview of contemporary post-war visual narrative*, Itziar sagone Echeverría.
- La impostergable invención del presente: Literatura guatemalteca actual / *The unpostponable invention of the present: Guatemalan literature today*, Luis Méndez Salinas.
- Música actual en Guatemala - una mirada urgente / *Contemporary music in Guatemala: an urgent overview*, Paulo Alvarado.
- El aporte del sector oficial a las expresiones de cultura y a la salvaguardia del patrimonio cultural, a veintidós años de la firma de la paz. La cultura como un motor de desarrollo integral / *The public sector's contribution to cultural expression and cultural heritage conservation, twenty years on from peace. Culture as a driving force for comprehensive development*, Max Araujo.

ÓPERA PRIMA

- ARTE-FACTO. Cómo hacer y aprender desde la experiencia artística / *ARTE-FACT. How to do and learn from aesthetic experience*, Judith Lerein.
- El cine "made in Cádiz" es un gran invento / *Movies "made in Cádiz" is a great invention*, Víctor Grande-López Correo.

EXPERIENCIAS

- Experiencias de gestión colaborativa en tiempos de crisis. Nuevos espacios, formatos y relaciones culturales / *Experiences of collaborative management in times of crisis. New spaces, formats and cultural relationships*, Virginia Luque Gallegos.
- Intrusos del espacio y el tiempo / *Space-time intruders*, Ruth Mayoral López.

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN NÚMEROS PUBLICADOS

DE CLA RA CIÓN

ÉTICA Y DE BUENAS PRÁCTICAS

PERIFÉRICA Internacional es una publicación dirigida a comunicar y compartir visiones sobre el fenómeno sociocultural, a través de aportaciones de especialistas en el mundo de la gestión, creación e investigación cultural (sección Temas y Monográfico), así como publicación de investigaciones y trabajos de convocatoria abierta (Opera Prima y Experiencias).

El Consejo Asesor y Equipo Editorial del *PERIFÉRICA Internacional* apuesta por el compromiso ético, por lo que adopta como referencia el Código de Conducta que, para editores de revistas científicas, ha establecido el Comité de Ética de Publicaciones, del Committee on Publication Ethics (COPE).

Igualmente, en el desarrollo de sus funciones, los miembros de la Universidad de Cádiz que participan en *PERIFÉRICA Internacional*, como miembro de cualquiera de sus estamentos, revisores o autores, atenderán a lo recogido en el Código Ético de la Universidad de Cádiz (Código Peñalver).

Compromiso ético del Consejo Asesor y Equipo Editorial de *PERIFÉRICA Internacional*

Se definen como obligaciones y responsabilidades generales de los miembros del Consejo Asesor y Equipo Editorial de *PERIFÉRICA Internacional*, los siguientes:

- Atender en todo momento las demandas y necesidades de los lectores y autores.
- Apostar por la mejora continua de la revista.
- Velar por la calidad de los contenidos publicados en la revista.
- Defender la libertad de expresión y la pluralidad de las publicaciones.
- Mantener la integridad académica de su contenido.
- Aceptar, en su caso, la publicación de correcciones, aclaraciones, retractaciones y/o disculpas por errores voluntarios o involuntarios que pudieran cometerse.

Compromiso ético de *PERIFÉRICA Internacional* con sus lectores/as

PERIFÉRICA Internacional se compromete a establecer un canal de comunicación fluido y accesible donde los lectores puedan solicitar información, aclaración o presentar una reclamación. Dicho canal se hará visible en la plataforma online de la revista. Los lectores tendrán derecho a estar informados sobre aspectos de financiación de la revista.

Compromiso ético de *PERIFÉRICA Internacional* con los/las autores/as

PERIFÉRICA Internacional se comprometa a asegurar la calidad del material que publica, atendiendo y haciendo cumplir las normas de la revista y sus diferentes secciones. Se compromete a hacer pública las normas de publicación y normas de edición, a través de las Directrices para autores. Las decisiones de los editores para aceptar o rechazar un documento para su publicación se basarán en la originalidad, claridad expositiva, importancia de la aportación del estudio y en la idoneidad del mismo en relación a la línea editorial de la revista. Para las secciones de Opera Prima y Experiencias (sometidos a revisión por pares), *PERIFÉRICA Internacional* se compromete a la asignación de revisores de reconocido prestigio y reconoce el derecho de los autores/as a estar informados sobre todos los pasos del proceso de revisión, incluido el derecho a apelar contra las decisiones editoriales.

PERIFÉRICA Internacional se compromete a mantener actualizados en su página web todas las directrices para los autores, modalidades de envío, los avisos de derechos de autor/a y la declaración de privacidad de los mismos.

La presente Declaración ética y de buenas prácticas podrá actualizarse regularmente y se publicará a través de un vínculo directo dentro del apartado Políticas de la revista.

Los cambios de composición del Consejo Asesor o Equipo editorial no afectarán a las decisiones ya tomadas salvo casos debidamente justificados.

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y EDICIÓN

DE PUBLICACIÓN

1. *Periférica* admite trabajos originales redactados en castellano, inglés, francés o portugués, que se atengan a la línea editorial de la revista expuesta en la presentación. Los originales se presentarán a través del siguiente enlace <http://revistas.uca.es/index.php/periferica/loginpresos> a doble espacio, letra Garamond, cuerpo 12. Para cualquier duda puede enviarse un correo a la siguiente dirección: periferica@uca.es

2. 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 y Monográfico serán encargados a especialistas en temas monográficos sin necesidad de sometimiento a sistema de revisión. Los trabajos presentados a la sección de Experiencias y Ópera Prima -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 y Ópera Prima serán sometidos al sistema de evaluación externa por pares (doble ciego).

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 serán liberados y colocados en internet para su libre descarga coincidiendo con la aparición del mismo en la periodicidad declarada (sin embargos).

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 n°, 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*, n° 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,

“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

