

# PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 9 • diciembre 2008





las universidades andaluzas,  
**diez en cultura.**

Desde el observatorio del **Proyecto Atalaya**, tomamos el pulso a la cultura universitaria de Andalucía.

→ [info.en.extension@uca.es](mailto:info.en.extension@uca.es)



consulta toda la información de la cultura universitaria andaluza en [www.diezencultura.es](http://www.diezencultura.es) ☺

Universidad de Almería  
Universidad de Cádiz  
Universidad de Córdoba  
Universidad de Granada  
Universidad de Huelva

Universidad Internacional de Andalucía  
Universidad de Jaén  
Universidad de Málaga  
Universidad Pablo de Olavide  
Universidad de Sevilla

con la financiación de



# PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

## Normas de publicación

### Qué es PERIFÉRICA

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

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

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

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

### Originalidad de lo publicado

Periférica admite trabajos originales redactados preferiblemente en castellano, pero también en el resto de las lenguas españolas y en inglés o francés que se atengan a la línea editorial de la revista expuesta en la presentación. Los textos deben ajustarse a las normas de publicación consignadas en este apartado y tienen que enviarse a [antonio.gonzalez@uca.es](mailto:antonio.gonzalez@uca.es)

Periférica tiene por objetivo publicar dos tipos de artículos, unos serán por encargo directo a especialistas en temas de su interés, y otros, que han de ser trabajos y propuestas originales, por lo que aquellos artículos recibidos que estén en proceso de aprobación por parte de otra revista quedarán invalidados.

### Derechos

Los contenidos publicados en Periférica están bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 de Creative Commons, cuyo texto completo se puede consultar en [creativecommons.org](http://creativecommons.org). Así pues, se permite la copia, distribución y comunicación pública siempre y cuando se cite el autor del texto y a Periférica, tal y como consta en la citación recomendada que aparece en cada artículo, pero no se pueden hacer usos comerciales ni obra derivada. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos necesarios de las imágenes que están sujetas a copyright.

Al año de la publicación los contenidos de la revista serán liberados y colocados en internet para su libre descarga.

## Aspectos formales

Los artículos que se envíen para su consideración por parte del consejo editorial de Periférica han de incluir las informaciones siguientes:

- Título
- Resumen [200-300 palabras] con los aspectos y conclusiones esenciales del trabajo.
- Palabras clave [de 4 a 6] que no figuren en el título.
- Cuerpo del artículo, estructurado en apartados y subapartados.
- Bibliografía.
- Fecha de cierre del artículo.
- Datos del autor [nombre y apellidos, muy breve trayectoria académica o profesional y dirección electrónica].

Los trabajos se presentarán en papel y en soporte informático, preferiblemente en fichero electrónico y en un procesador de texto habitual (tipo Word, Open Office o archivo de texto).

Dado que los textos han de ser manejados con programas de maquetación y enviados a imprenta, es preferible que incluyan la menor cantidad posible de códigos de formato.

Los gráficos, las tablas y las imágenes que vayan intercalados en el texto también tienen que enviarse en ficheros aparte, numerados y con un pie que identifique su contenido. Las ilustraciones deberán tener la calidad suficiente para ser reproducidas, preferiblemente en escala de grises (BN) y con resolución de 300 p.p.p. en formato JPG.

Las notas en el texto deberán ir en rojo con números y entre paréntesis (1), y redactadas al final del artículo.

## Referencias bibliográficas

Las referencias bibliográficas deben ajustarse a la norma ISO 690:1987 [International Organization for Standardization. Información y documentación - referencias bibliográficas (contenido, forma y estructura)] para los documentos en papel y la norma ISO 690-2:1997 para los documentos electrónicos, tal y como se muestra en los siguientes ejemplos:

### A. Libros y monografías

APELLIDO/S, Inicial/es del nombre. (año). Título. Número de edición. Lugar de publicación: Editorial. Extensión y detalles materiales. (Colección; número).

#### Ejemplos:

COHEN, A. A. (1984). Herbert Bayer. Cambridge: MIT Press.

XAMMAR, E. (2005). El huevo de la serpiente. Crónicas desde Alemania. 1922-1924. Barcelona: El Acantilado.

## B. Publicaciones periódicas

Título: subtítulo (año). Vol. N.º Lugar de publicación: Editorial. Periodicidad.

*Ejemplo:*

Emigré (2004) Vol. II. nº 67. Emigré. Berkeley. Semestral. <http://www.emigre.com>  
ISSN 1045-3717

## C. Artículos de publicaciones periódicas

APELLIDO/S, Inicial/es del nombre. (año). "Título del artículo". Título de la revista o el manual. Vol., número del ejemplar, pág. inicial-pág. final.

*Ejemplo:*

COLL, C. (2004). "Psicología de la educación y prácticas educativas mediadas por las tecnologías de la información y la comunicación. Una mirada constructivista". Sinéctica. N.º 25, separata, pág. 1-24.

## D. Documentos electrónicos

APELLIDO/S, Inicial/es del nombre. (año). Título del trabajo [unidad de contenido + tipo de soporte]. Editorial. [Fecha de consulta: (día) de (mes) de (año)]. URL.

*Ejemplo:*

TRÉNEL, M. (2004). Measuring the quality of online deliberation. Coding scheme 2.4 [en línea]. Berlín: Social Science Research Center. [Fecha de consulta: 06/06/05]. [http://www.wz-berlin.de/quod\\_2\\_4.pdf](http://www.wz-berlin.de/quod_2_4.pdf)

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, bajo una licencia Reconocimiento NoComercial SinObraDerivada 2.5 de Creative Commons.

Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y a Periódica, no los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en Creative Commons.

Vigentes desde: 1 de febrero de 2008.

# PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

Vicerrectorado de Extensión Universitaria  
Aulario La Bomba. Paseo Carlos III, 3. 11.003 Cádiz  
Tfno: 956015800 - Fax: 956015891  
e.mail: extension@uca.es - web : [www.uca.es/extension/periferica.htm](http://www.uca.es/extension/periferica.htm)

Periodicidad: anual

*Edita:*

Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz.  
Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.  
Diputación Provincial de Cádiz.  
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

*Consejo de dirección:*

Excmo. Sra. Dña. María E. Cantos Casenave, Vicerrectora de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz.  
Ilmo. Sr. D. Antonio Castillo Rama, Concejal Delegado de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.  
Ilmo. Sr. D. Federico Pérez Peralta, Vicepresidente Primero de la Diputación Provincial de Cádiz.

*Consejo científico:*

D. Antonio Javier González Rueda (Editor).  
D. Enrique del Álamo Núñez.  
Dña. Isabel Ojeda Cruz.  
D. José Luis Ben Andrés.  
Dña. Roser Mendoza Hernández.  
D. Salvador Catalán Romero.

*Consejo asesor:*

D. Alfons Martinell, Universitat de Girona.  
D. Eduard Miralles, Diputació de Barcelona.  
D. Fernando de la Riva, CERO-CRAC.  
D. Roberto Gómez de la Iglesia, Director General de la empresa Xabide.  
D. Jesús Cantero, Oikos.

Normalización y corrección de la edición: Pedro Cervera Corbacho.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

© Los Autores.

**Precio: 10 euros.**

ISSN -1577-1172

D.L. -

Diseño: José Luis Tirado

Impresión: Gráficas La Paz

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

**Intercambios:** Las entidades que deseen establecer intercambios con nuestra revista deben dirigirse a: [extension@uca.es](mailto:extension@uca.es)

**Sistema de revisión:** En este número se ha iniciado el proceso de revisión de la sección de temas mediante Peer review ( o revisión por pares)

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

- IDEAS** 15 Crónicas de la derrota: la vista del águila. *Manuel J. Ruiz Torres*
- TEMAS** 21 Niveles de discurso de la política cultural y sus interacciones en la construcción de la realidad artística y cultural.  
*Juan Arturo Rubio Aróstegui*
- 41 Políticas culturales y biblioteca pública del siglo XXI. Conversaciones sobre algunos temas relevantes.  
*Juanjo Arranz, Óscar Carreño y Ferrán Farré*
- 59 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*
- 87 Las Universidades Populares: educando por una sociedad más justa.  
*Felipe Barbosa Illescas*
- 115 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*
- 133 ¿Qué buscamos cuando buscamos cultura?  
*Fernando Vicario*
- 143 Disonancias, nuevos territorios para el arte.  
*Roberto Cómez de la Iglesia*
- 151 Agentes culturales de carácter asociativo: La Biblioteca de la Esperanza de la Asociación de Vecinos 1º de Mayo de El Cerro del Moro (Cádiz), 1997-2006.  
*Santiago Moreno Tello*
- EXPERIENCIAS** 167 Cuando la literatura sale a jugar a la calle (Spoken Word)  
*Silvia Grijalva*
- 170 Proyecto Cultural El Sitio. Incuba - Guatemala, Incubadora Cultural de Desarrollo Comunitario y Empresarial. La Antigua Guatemala, Guatemala, CA.

**174** Máster en Gestión Cultural. La experiencia del alumnado.  
*Inmaculada Vilches, Eva Ponga, Nani Soriano*

**187** Camaleón. La Agenda Cultural de la provincia de Cádiz. José Fernando Piñeiro Area

**ANTENAS** **195** GALICIA / El año cultural en Galicia. Héctor M. Pose

**197** EUSKADI / Los equipamientos dominan el panorama.  
*Mikel Etxebarria Etxeita*

**201** MADRID / Alientos por desalientos. Juana Escudero Méndez

**RESEÑAS** **211** LIBROS

• Reseñas del CERC

Cutura i estratègia de ciutat, de Félix Manito

Las Asociaciones Culturales en España, de V.V.A.A.

Creative Economy, Report 2008

Música y sociedad, de Jaime Hormigos Ruiz

Equipamientos municipales de proximidad, de V.V.A.A.

Gestión Cultural, estudios de caso, de A. Colombo y D. Roselló

Les Activités Culturelles

The social impact of the arts: an intellectual history,  
de E. Belfiore y O. Bennett

Imagine... no copyrigth, de J. Smiers y M. Van Schijndel

Sociedad interconectada, cultura desconectada, de F. R. Contreras

El acceso al patrimonio cultural: retos y debates, de V.V.A.A.

• Reseñas de autor

La caja de cristal. Un nuevo modelo de Museo. *Los autores*

Equipamientos municipales de proximidad.

*Mikel Etxebarria Etxeita*

**227** LEYES

Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía.  
*Victoria Usero Piernas*

**229** Reconocimiento

## Cultura a lo grande

**V**ienen, en realidad ya han llegado, malos tiempos para todo y para todos. La cultura no va a ser una excepción, en realidad lo excepcional sería que lo fuera. Después de años de expansión económica, de crecimiento continuo en presupuestos, personal, equipamientos y proyectos nos llega el frenazo y lo más probable es que tengamos importantes reducciones. 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 estos tres parámetros lo tienen difícil y complicado.

Uno de los aspectos de la vida cultural que sentirá en sus carnes esta nueva y desagradable realidad será el que denominamos "grandes eventos", o la cultura a lo grande. Es decir los festivales, los certámenes, las bienales varias y demás proyectos emblemáticos. Aunque no hay recetas universales y genéricas y, al igual que en otros casos, la crisis es para todos pero no nos iguala. Unos la sufrirán más que otros, pero sí es cierto que nos golpeará a todos.

A la hora de tratar de comprender y analizar este tipo de proyectos culturales hemos de considerar cinco aspectos esenciales. En primer lugar está la coherencia territorial, o lo que es lo mismo la adecuación del festival o evento al territorio en que tiene lugar. Conocer si está dimensionado a las necesidades y demandas locales. Aquellos que se hayan dejado llevar por el gigantismo y los oropeles tendrán difícil seguir justificando la enorme cantidad de recursos que se precisan.

Luego tenemos el valor cultural o artístico. Es éste un aspecto más volátil, de más difícil valoración. Ya sabemos que el valor simbólico de la cultura y sus productos hace difícil descartar un proyecto en virtud de sus contenidos y fines artísticos o estéticos. No obstante, medios y procedimientos existen para medirlo, sobre todo si lo relacionamos con el elemento anterior. La pregunta sería ¿es correcto esta intervención, de esta magnitud, en este lugar?.

En tercer lugar podríamos considerar la capacidad de atracción y visibilidad para las ciudades y organizadores del evento en el mundo global. Mucho nos tememos que un gran número de proyectos que se publicitan como únicos, atractivos e irrenunciables no lo son tanto. Medir el impacto en medios exteriores y conocer sus cualidades como escaparate del lugar es posible y deseable. Tenemos aquí un indicador poten-

te, aunque difícil de medir, de enorme trascendencia en lo político y en el plano económico.

Y la economía es el cuarto factor a considerar, más aun en tiempos de penuria. Existen ya numerosos estudios sobre el impacto económico de festivales y proyectos similares. La mayoría coinciden en ofrecer una fotografía muy favorable de cómo influyen positivamente en las economías locales. Si hay un momento en el que sacar y airear estas investigaciones es éste.

Por último, y no menos importante, es la satisfacción de los públicos locales y de la ciudadanía en general con los eventos. Se hace cultura para todo lo anterior, pero también para que la gente acceda y disfrute de ella. No tiene sentido un festival al que no acuda el público local, o que viva de espaldas a éste.

Si lo meditamos, el primer factor, la coherencia territorial, no es más que un compendio de los cuatro siguientes y probablemente de algunos más. Lo dicho, a malos tiempos, coherencia y trabajo serio. Los que no lo entiendan así, lo pasarán mal.

**"La cultura del "Casting".** La televisión ha impuesto una vomitiva cultura del casting: se buscan bailarines torpones, profesionales del karaoke, incluso completos inútiles que serán adiestrados en las oportunas "academias" de acuerdo con las tácticas melodramáticas. Porque finalmente lo único que hay que hacer es llorar cuando llama un familiar, soportar los insultos "disciplinarios" y pactados del Risto Mejide de turno y saltar como loco cuando llega el premio que consiste en prolongar el "secuestro catódico" hasta que el telón del olvido definitivo (rápido e implacable por cierto) cae sobre la idiotez escénica. Consentimos toda clase de cretinadas porque padecemos una nueva forma de la histeria caracterizada por el deseo enfermizo de hacernos los simpáticos. Regis Debray ha señalado, en *El estado seductor* (Ed. Manantial, 1995), que cada cual se museografía en vida; lo frívolo tiene los medios de monumentalizarse y, aunque el tiempo mediático se devora a sí mismo, algunas cosas demenciales mantienen una suerte de existencia zombie. Thriller de Michael Jackson es algo más que un "clásico", se trata de un diagnóstico de toda la debacle que hemos vivido "

**FERNANDO CASTRO FLÓREZ**

ABCD

03/05/2008 Pág.32

<http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=9725&num=848&sec=36>

**"El Arte es poder,** pero pocos creadores le sacan partido"

**KENDELL GEERS,** Artista

ABCD

19/06/2008 Pág. 34

**"Porque nuestra vida es mejor** y más ancha de posibilidades ya no nos gustaba lo mismo que a ellos"

**ANTONIO MUÑOZ MOLINA**

*Babelia*

14/06/08 Pág. 10

**"En la España de las autonomías,** hasta el pueblo más pequeño tiene bibliotecas. Ahora no faltan bibliotecas para el pueblo. Falta pueblo para las bibliotecas"

**MANUEL CARRIÓN,** exdirector de Biblioteca Pública  
PÚBLICO

30/11/2008 Pág. 42

**"Ni leo, ni veo la tele: lo mío es dormir"**

**GÜIZA**, Futbolista.

PÚBLICO

09/06/2008 edición electrónica

**"El sector social más elitista** de hoy son los jóvenes. Excluyen todo lo que no sea como ellos. No quiero que la National Gallery se convierta en uno de sus clubes"

**NICHOLAS PENNY**, Director de la Nacional Gallery de Londres

EL PAÍS

11/07/2008 Pág. 46



IDEAS

## CRÓNICAS DE UNA DERROTA LA VISTA DEL ÁGUILA

Manuel J. Ruiz Torres

**D**ifícilmente se podría calificar de crisis de la cultura la actual sobreabundancia de ofertas culturales, la exigencia también creciente de la demanda o el mismo interés de los programadores en acertar con su público. Sin embargo, no siempre un aumento del consumo implica satisfacción. Cabría preguntarse, por supuesto, si ese cierto pesimismo que empieza a prender en los gestores culturales por los dudosos resultados, digamos educativos, de su trabajo, sólo lo padecen ellos y la general opinión es que, por el contrario, estamos en el buen camino de poder la cultura de cualquier voluntad social. Si así fuera, estas crónicas de una derrota, que todavía quiero creer provisional, serían más bien una necrológica. Y este tipo de iniciativas periféricas de poner en valor, y en cuestión, las ideas de cada gestor voluntario, una perfecta reserva india que se extinguiría sola por la degeneración de esas especies animales que sólo se cruzan con parientes. Pero tiempo habrá de hablar de nosotros.

Empezaré por un somero diagnóstico, a vista de pájaro, del estado de la cultura, entendida, sólo a estos efectos, como cualquier actividad humana distinta de las meramente fisiológicas o de supervivencia. Este amplio cajón de sastre permite, ciertamente, situar el listón de lo que podemos considerar cultura bastante bajo. Tiene la ventaja, en su crudeza, de incluir ya a cualquiera de las actividades o productos que tienen esa valoración, una vez que la mayoría de productores y consumidores han abandonado la vieja premisa de asociar cultura con conocimiento o, más allá aún, con el desarrollo personal. Permite, además, adelantarse a cualquier nueva rebaja que, en el futuro, aún se pueda hacer a la

ya extendida consideración de que cultura es cualquier cosa que nos distraiga. Vaya pues, por delante, que para estas crónicas consideraremos cultura todo aquello que no haría naturalmente un animal, incluidas las actividades que, a veces, se ven obligados a realizar aquellos para agradarnos. Es decir, un amplio espectro que abarcaría desde cualquier destreza manual al circo o la automutilación en deportes de riesgo, o con el ancho suficiente para dar cabida desde ciertas formas de exhibicionismo televisivo de las propias miserias hasta Velázquez y los haikus japoneses. Con la única diferencia del prestigio social de unas y otras actividades. Prestigio que, como se sabe, cambia con los tiempos y los receptores.

Esta vista de pájaro permite detener la mirada sobre los signos más obvios de la situación actual de la cultura, con el pretexto de abarcar, y explicar así, un territorio de la realidad más amplio, el de la propia vida y nuestra forma de relacionarnos con los demás. Sostiene el antropólogo Luis Díaz Viana la necesidad de "formularse sobre los motivos que han hecho nuestra cultura y nuestro arte lo que actualmente son: productos y no procesos inmersos en la vida, objetos más de lujo que de consumo cotidiano, aunque -eso sí- el mercado los haya democratizado en sus variantes más asequibles"<sup>1</sup>.

En primer lugar, la aceptación de la cultura como producto y no como proceso vital. Las actividades culturales pasan a ser singulares, extraordinarias, aislables de las demás y no necesariamente relacionadas entre sí, ni mucho menos acumulativas. Eso supone el abandono del sentido etimológico de la cul-

tura como cultivo. Es como si se pretendiera inventar una agricultura de sólo siembra: sin trabajo previo, sin planificación, sin cuidados, sin vigilancia, sin medidas de corrección, sin recogida siquiera. Es imposible cualquier tipo de desarrollo personal, ya sea de crecimiento moral o intelectual. Al ser actividades extraordinarias, su "utilidad" se mide por su singularidad, es decir su capacidad de destacarse de las demás. Se abandona el aspecto formativo para elegir el impacto emocional. Una actividad será un éxito para sus organizadores según el espacio que consiga en los medios de comunicación y, de una forma más intangible, si consigue ser recordada tiempo después de realizarse. Este mismo criterio de la permanencia del recuerdo de la actividad será el que rija, como una medida incluso de calidad, para los consumidores. Si recordamos la actividad, es porque fue buena.

Como cualquier otro producto, tiene su mercado. Y, como tal, se rige por las leyes de la oferta y la demanda. La propia gestión cultural asume como herramientas propias de su trabajo los viejos asientos de los balances de contabilidad: anotar los debes y haberes de cada actuación para calcular, en cada caso, sus rendimientos. Los programadores, políticos y gestores, a veces con la más bondadosa de las intenciones, se empeñan en obtener un mercado para sus productos. Ya no basta el efecto que causa cada actividad en cada persona, en tanto individuo único, y ni siquiera se valora la posterior repercusión multiplicadora de cada efecto personal, sino que se aspira siempre a impactar a una colectividad más numerosa, aplicando un criterio de rentabilidad. Por supuesto, no a medio ni a largo plazo, sino rentabilidad inmediata. Me parece muy útil el empleo de indicadores para medir el esfuerzo de programar una actividad, para corregir ese trabajo, si fuera necesario. Lo que me parece más dudoso es su aplicación a actividades aisladas que no forman parte de ninguna planificación, porque es como medir rectitas que arbitrariamente

emborronan una página. Es un trabajo inútil pero, en absoluto, inocente. Se suelen emplear como justificación del propio mercado, que se retroalimenta así con sus propios éxitos (de público, de crítica, de cuota de pantalla), ahogando, literalmente, cualquier disidencia creativa. Naturalmente, una planificación que sólo busque una saneada cuenta de resultados también consigue el mismo efecto.

La cultura como espectáculo es su manifestación más visible. A veces, con sutilezas ciertamente perversas. En un campo de la cultura tan ajeno a las minorías elitistas, como es el deporte base, practicado sólo como algo divertido que nos produce satisfacción personal, la administración que lo gestiona crea unas estructuras para su práctica pero, a la vez, sitúa un techo de participación. Una vez superados los cursos programados, que son siempre de iniciación, el consumidor sólo puede ascender en su formación si pasa a la competición. En el mejor de los casos le permiten usar ciertas instalaciones, en menor o mayor soledad, pero los monitores para perfeccionar su crecimiento se reservan para los que quieren entrar en los primeros niveles del deporte profesional. Es decir, en el espectáculo. Es una simple muestra pero también una metáfora de la cultura como mercado. Ya la cultura no es algo que nos pasa a nosotros, un proceso de mejora interior, sino algo que ocurre fuera nuestro y al que asistimos principalmente como espectadores.

En esta escenificación de la cultura, los creadores pasan a ser actores del espectáculo. Es curioso como el teatro, siempre tan quejoso de sus crisis, es el arte dominante, el que ha colonizado, ideológica y formalmente, a los demás. Ciento que en sus formas menos comprometidas y abiertamente empobrecedoras. El discurso puro audiovisual en el cine ha sido arrinconado, como rareza, por una mera actualización filmada del teatro, que admite ahora efectos especiales. La poesía y la narrativa están en manos de los Cuentacuentos.

La pintura o la música sólo reciben interés mediático si el artista se convierte en un personaje público, esto es, expuesto. Incluso los mismos actores de teatro admiten que comen con lo que les pagan por las series televisivas. Pero no culparemos a la televisión de causar todos estos males, sino a quienes utilizan esa poderosísima herramienta, el más grande de los escenarios, no para democratizar la cultura (incluso entendiéndola, como dije, por cualquier cosa distinta del puro instinto) sino para que llegue a más sitios. Que no lo es lo mismo. Para democratizar hay que favorecer la intervención crítica de esos usuarios de cultura, no convertirlos en meros terminales, adulados en su condición pasiva de público.

Es llamativo cómo algunas administraciones abren sus convocatorias de ayudas sólo a actividades que puedan escenificarse. Es obvio que buscan esa ya comentada rentabilidad, que no les darían notables poetas desconocidos que apenas hablan en voz baja o taciturnos escultores de un arte contemporáneo que necesita formación previa para disfrutarse. El creador ya sabe que si quiere acceder a los circuitos, y a los fondos con los que muchas instituciones sobrevaloran su trabajo, ha de plegarse a las condiciones del mercado. Porque un efecto inmediato de este sistema de valores es que la cultura tiene un precio, que ni siquiera depende de la calidad del producto sino de su cotización. Ésta tiene que ver con la espectacularidad de lo que se ofrezca, la popularidad del personaje que la ponga en escena y la inmediatez de sus efectos. Esta Bolsa ha creado un nuevo tipo de especuladores. Como eso es lo que quiere quien me paga, que a su vez quiere cobrarse rápido su propio momento de gloria personal, eso es lo que le doy: palabrería en lugar de discurso, excentricidad la justa para no atemorizar a nadie pero suficiente para distinguirse de la competencia y un recurso permanente a las bajas pasiones, que son al cabo las que llevan moviendo el mundo desde siempre, pero sin que su excesiva elaboración artística

acompleje a nadie en una sociedad que, desde hace años, renunció a una excesiva formación en todos los niveles educativos. Cualquiera conoce a escritores que se vanaglorian de ser capaces de escribir para ganar concursos, diferenciando, en su propia obra, esos trabajillos alimenticios de esos otros que esperan les den la gloria eterna. Suelen terminar dedicados en exclusiva a su propia promoción. Y como dependen de ganarles a los demás, desperdician la mayor parte de su creatividad en el ejercicio de la competencia.

Incluso en la protección del patrimonio se ha implantado una competencia feroz, claramente a favor de lo tangible. Y, dentro de ésta, naturalmente se salva antes lo que mejor puede venderse. De nuevo con criterios de popularidad, que no siempre coinciden con los históricos o artísticos. Una reciente legislación autonómica de protección del patrimonio, que a esta vista de pájaro apenas interesa denunciar en concreto, incluye los bienes inmateriales dentro de su ámbito de aplicación protecciónista, pero luego no le dedica ni un solo artículo siquiera a definirlos. A las subvenciones sólo acceden los que sean capaces de concretar, valga la contradicción, ese valor inmaterial en una seña de identidad, algo que también tiene muchos compradores. La identidad no es más que el nombre colectivo de la singularidad y, como ésta, permite diferenciar un producto de los del resto del supermercado. Por supuesto, no interesa quien defienda que esos valores se reproducen también, con escasas variantes, en otros lugares del mundo y que lo verdaderamente enriquecedor es compartir esa cercanía. Incluso en contextos progresistas, prima un discurso de la diferencia cultural frente al de la búsqueda de lo que nos iguala. No hablo de una globalización de la cultura, triunfante precisamente por las necesidades del mercado de homogeneizar su clientela, sino, muy al contrario, de la necesidad de recuperar el tronco común de todas las culturas.

El problema de dejarlo todo al mercado es que no corrige las injusticias de origen, con lo que cada vez son mayores las diferencias de clase en el disfrute de la cultura. Cada vez hay más ciudadanos que no están preparados para determinadas disciplinas artísticas. El mercado no toca el déficit de formación, sino que lo extiende como un nuevo patrón de comparación. Con esa tabla rasa se interpreta la demanda, se endereza la oferta y se contratan los distintos espectáculos de variedades culturales que habrán de cumplir la única misión de llenar un ocio preocupantemente creciente. Sin embargo, la gente

dice que, en sus vidas, se aburre. No se sienten estimulados, ni divertidos, ni distraídos. Ese tipo de detalles, que hace que a veces a las águilas se les escape la presa, necesita vuelos más cercanos para entenderse. Todas estas rebajas para que la mayoría siga aburriéndose.

M. J. R. T.

---

1. Luís Díaz G. Viana, *De lo propio extraño. Crónicas antropológicas*, Oyarzun (Guipúzcoa), Ed. Sendoa, 1997



TEMAS

**NIVELES DE DISCURSO DE LA POLÍTICA CULTURAL Y SUS  
INTERACCIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD  
ARTÍSTICA Y CULTURAL  
EL PAPEL DEL DISCURSO CIENTÍFICO EN ESPAÑA**

*Juan Arturo Rubio Aróstegui*

AUTOR: Juan Arturo Rubio Aróstegui

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL: Profesor del Instituto Alicia Alonso de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Forma parte del equipo investigador CECUPS, adscrito a la Universidad de Barcelona.: Centro de Recursos para la Asociaciones de Cádiz

CORREO ELECTRÓNICO: [arturo.rubio@urjc.es](mailto:arturo.rubio@urjc.es)

RESUMEN: El objeto del artículo es el de identificar, en primer lugar, y analizar, posteriormente, las distintas tipologías de discursos que tienen lugar en el ámbito de la política cultural y en campos específicos de la gestión, distinguiendo sus fuentes de legitimación, relevancia y configuración histórica en España desde la recuperación de la democracia. Una vez planteada la tipología por niveles de discurso, esbozaremos someramente la interacción que se produce entre los discursos, en una realidad construida sistémica y socialmente. Por último, nos centramos en analizar la situación en España del análisis del discurso científico, cuyo objetivo es el de describir y/o comprender y/o explicar desde las teorías de las ciencias sociales/humanas los fenómenos que acontecen en el ámbito de las instituciones culturales públicas y, en alguna medida, en la gestión de la cultura. En torno al radio de acción de la administración pública cultural (una ley o una norma de rango inferior como una convocatoria de subvenciones) las relaciones que se dan entre los agentes del campo no son las de cooperación o simbiosis, si bien pudieran serlo en determinadas circunstancias como consecuencia de compartir ciertos intereses. Al contrario, el discurso científico, lejos de quedar al margen del campo artístico, interacciona con el de los actores e instituciones culturales en una realidad en la que todos los discursos pugnan por adquirir un capital simbólico tal que acabe definiendo la realidad artística y cultural por encima del resto.

PALABRAS CLAVE: Convivencialidad, sostenibilidad, consumo responsable, sociedad del miedo, contrapublicidad.

*"El paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo con nuestra retina, y nuestro corazón reparte los acentos. La perspectiva visual y la intelectual se complican con la perspectiva de la valoración. En vez de disputar, integremos nuestras visiones en generosa colaboración espiritual, y como las riberas independientes se aúnan en la gruesa vena del río, compongamos el torrente de lo real."*

José Ortega y Gasset. *El espectador* [tomo 1], 1916.

**E**n la esfera de las artes y la cultura en general y, particularmente el papel del campo artístico<sup>1</sup> en su relación con el poder político y su postmoderna vinculación con las políticas públicas en las democracias contemporáneas, las ciencias sociales han tratado de dar cuenta - a través de la teorías- de las reglas cambiantes de funcionamiento de la creación y producción artística y de su repercusión e interrelación con los estilos de vida de los sujetos- recepción artística-. Estas reglas de funcionamiento están vinculadas necesariamente con los actores o agentes que se concitan en este ámbito de la realidad social, cada vez más compleja, como apunta Rodríguez Morató con el término la *sociedad de la cultura*<sup>2</sup> . Pero indudablemente, la aparición, a partir de la instauración de la democracia, de la administración pública en nuestro país como factor estructurante del propio dinamismo del arte y la cultura contemporáneas conforma un escenario nuevo tanto en las denominadas industrias culturales tradicionales (cine, libro), cuanto más en otros sectores más próximos al sector público como las políticas bibliotecarias, museísticas y de las artes escénicas y la música. Tanto la posición de poder, como la naturaleza de los actores, configuran una posición en este espacio-campo cultural, que se representa a través del análisis del lenguaje. Esta interacción entre los actores, plasmada en los discursos, se da en un entramado inestable y transido de relaciones de poder y no de cooperación. El hecho de que los actores que se concitan en el campo artístico sean distintos en tanto que cumplen funciones sociales diferentes, ello no determina que sean complementarios entre sí o que cumplan funciones complementarias en un sistema orgánico.

En la tabla núm. 1 presentamos de forma esquemática la identificación y definición de los distintos discursos y subsiguientemente haremos referencia a cada uno de ellos de modo más exhaustivo.

a/ *El discurso de las ciencias sociales y humanas:* Una de las particularidades del discurso científico que queremos destacar es la interacción que se da en las ciencias sociales y humanas con respecto su objeto de conocimiento. A diferencia de las ciencias naturales, en las ciencias humanas y sociales el hombre es tanto sujeto como objeto de conocimiento. Ello supone una interacción entre una teoría que quiere dar cuenta de los fenómenos -humanos- y que una vez formulada retorna a esos mismos fenómenos, por lo que queda incorporada de algún modo en la acción social. Ello permite afirmar que las teorías de las ciencias humanas y sociales intervienen en la realidad social en un proceso "ida y vuelta" o cíclico como representamos en el gráfico núm 1. Esta condición de las ciencias humanas y sociales es lo que A. Giddens denominó "doble nivel hermeneútico"<sup>3</sup>.

Tabla 1. Cuadro sinóptico acerca de los niveles de discurso en el ámbito de las artes y la cultura

Ámbitos de los discursos	Fuente de legitimación	Tipo de discurso	Configuración histórica	Papel
Ciencias sociales, ciencias humanas	Metodología científica: fundamentos epistemológicos, teorías sustantivas, metodologías cualitativas-cuantitativas	Teórico	Papel secundario	Muy Débil
Intelectual	Capital cultural y científico +reconocimiento social	Teórico	Ausencia de figuras	Muy débil
Consultoría	Experiencial + Científica (en menor medida)	Práctico-teórico ("deber ser")	Puntual, tanto geográfica como históricamente	Fuerte puntualmente
Evaluación	Metodologías científicas aplicables a los tipos de evaluación: ex_ante, ex_post, pluralistas etc.	Práctico con fundamentos teóricos. Deber servir para mejorar o solucionar un problema. Recomendaciones políticas.	En España, no hay tradición	Muy débil-débil
Político	Democracia/ poder	político	Menor que en Europa (franquismo)	débil
Experiencial (agentes públicos y privados)	Formar parte del campo	Sentido común (práctico)/experiencial	Con la recuperación de la democracia	Fuerte
Formativo	Experiencial primordialmente. En menor medida, científico, pedagógico.	Teórico-práctico: multidisciplinar	A partir de la década de los noventa	Fuerte

Fuente: elaboración propia

Por lo tanto, se trata entonces de observar y describir hasta qué punto la producción científica española cuyo objeto de conocimiento es aquella esfera definida por la relación entre las artes y el Estado y los ciudadanos - a través de las políticas públicas que fomentan el arte y el disfrute o experiencia de los ciudadanos de aquello que se considera arte- ha influido en la configuración del funcionamiento de las reglas de las artes, su fomento por parte de las administraciones públicas y en la vida de los ciudadanos. Si bien ello mismo desborda las intenciones de este artículo, más adelante bosquejamos algunos indicadores de la situación.

Esta retroalimentación entre el ámbito la realidad social y las ciencias sociales y humanas se da a través de varias formas de acercamiento:

-*La descripción*: es el propósito más elemental de las ciencias. En el ámbito que estamos analizando, por ejemplo, las encuestas sobre el consumo cultural ponen de manifiesto las relaciones entre el nivel académico de la población y los índices de lectura o el consumo de artes escénicas. (regularidades empíricas).

-*La comprensión*: establece el sentido que los actores sociales dan a sus propias conductas. Por ejemplo, en la investigación acerca de las subvenciones a las artes escénicas en España, es muy relevante comprender el significado que la subvención tiene entre los agentes del campo escénico-musical. Las subvenciones como cualquier otro fenómeno que acontezca en un campo social y cultural es una realidad construida por el conjunto de discursos de los agentes que se concitan. Por lo tanto, acercarse a la verdad del problema necesariamente ha de pasar por comprender el sentido de las acciones de los agentes en este caso del fenómeno escénico-musical<sup>4</sup>.

-*La explicación*: se trata de un nivel de discurso científico que hace referencia a aquella teoría que es capaz de dar cuenta de los fenómenos observados e incluso de predecir otros. La teoría no solo describe sino que explica las causas de los fenómenos. Están compuestas por razonamientos lógicos y conceptos, que según su carga empírica pueden llegar a convertirse en indicadores.

b/ *El discurso intelectual*. En este caso podríamos hablar de una ausencia de discurso intelectual español sobre las artes y la cultura y tengamos que referirnos a Francia como ejemplo contrario para entender el débil papel de este nivel de discurso en España y sus consecuencias. En nuestro país constatamos intelectuales como Fernando Savater, que desde hace décadas tiene un papel activo y considerable tanto en los medios de comunicación como en la continua edición de ensayos acerca del papel de algunos aspectos de la cultura o del valor de las humanidades en la política educativa<sup>5</sup>, con un posicionamiento ideológico en asuntos culturales muy próximos al ciudadano como la defensa del idioma castellano en la escuela en las comunidades autónomas bilingües. Sin embargo, están aún por aparecer en este país algún intelectual que haga un discurso desde cualquier posición ideológica a la política del Ministerio de Cultura o las políticas culturales de los gobiernos autonómicos. Constatamos, por tanto, que no existen intelectuales en España de la talla de Pierre Bourdieu y otros intelectuales franceses en su papel crítico con la política del Ministerio de Cultura francés, tal como pone de manifiesto Ahearne en un informe de investigación<sup>6</sup>.

c/ *El discurso de la evaluación*. Los poderes públicos en España históricamente han sido re-

fractarios a la evaluación de las políticas públicas, los planes y los proyectos. También, por lo tanto, de la metaevaluación, o lo que es lo mismo, la reflexión sobre la práctica de las evaluaciones y sobre los distintos métodos y soportes teóricos de la evaluación. El campo cultural, dada su presencia testimonial si lo comparamos con las políticas públicas fuertes tales como la educación o sanidad no ha sido prolífico en evaluaciones que hayan podido trascender en seminarios o congresos sobre la gestión o la política cultural. María Bustelo diferencia el conocimiento de la evaluación, del científico básicamente en su finalidad:

"En términos generales, la investigación se hace con el fin último de construir conocimiento. La evaluación, sin embargo, se hace para mejorar los programas evaluados, rendir cuentas sobre los mismos y generar una información que permita ilustrar posibles acciones futuras. Es cierto que, de alguna manera, la evaluación también construye conocimiento, pero éste es siempre de carácter más aplicado o concreto"<sup>7</sup>.

Asimismo, cualquier documento final de evaluación debe hacer recomendaciones a la institución pública que insta a la evaluación. Estas recomendaciones deben ser tanto técnicas como también, de carácter político.

Podríamos resaltar el papel de algunas instituciones públicas aisladas, tales como la Diputación de Barcelona a través del CERC desde inicio de la década de los noventa. Más recientemente es significativo pero aún no es posible valorar, el Convenio firmado por la desaparecida D.G. de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura y la Federación de Municipios y Provincias de España en un proyecto de auto-evaluación de los ayuntamientos,<sup>8</sup> o el hace poco constituido Observatorio Vasco de la Cultura.

d/ *El discurso de la consultoría.* Se le puede definir de manera muy similar al discurso de la evaluación. No obstante, es menos costoso; puede tener un valor proyectivo y no está encorsetado en los presupuestos metodológicos de una evaluación. El Centre d'Estudis i Planificació (CEP) y el papel del profesor de la Universidad de Barcelona, Lluís Bonet, deben ser mencionados, en este caso. Sus trabajos de consultoría cultural en España conformaron una primera aportación al desértico panorama del país. Su labor fue pionera en la aparición de los primeros estudios e informes publicados sobre la situación de algunos aspectos de la cultura española. A finales de los ochenta y principios de los noventa el CEP cubrió el espacio vacío tanto en el ámbito de la evaluación, como en el científico. También hay que reseñar la Fundació Interarts, creada en torno a la figura del fallecido Eduard Delgado a mediados de los años noventa, y financiada por la Diputación de Barcelona. Esta organización se la puede definir en su papel de Stakeholder de la política cultural de la Unión Europea y de otras instituciones europeas. Hoy continúa su labor consultora orientada sobre todo a la cooperación cultural europea e internacional.

Fuera de Cataluña, podríamos destacar el importante papel de la empresa Xabide desde inicio de los años noventa, no sólo en la consultoría sino también en la prestación de servicios culturales, cuando las administraciones públicas gestionan de forma indirecta en el País Vasco. Asimismo, ha organizado encuentros nacionales sobre temas relacionados con la gestión cultural y publica periódicamente monografías principalmente sobre el campo interdisciplinar de la gestión cultural.

e/ *El discurso político.* El papel de los partidos políticos en la configuración de la agenda de las políticas culturales desde la recuperación de la democracia ha sido débil si nos centramos en la política cultural del Estado. El papel lobbysta en el proceso de formulación de las políticas públicas culturales, se ha puesto de manifiesto en algunas investigaciones, en el caso español<sup>9</sup>. Asimismo, el concepto de gobernanza también tiende a menoscabar el papel apriorístico de las formaciones políticas tanto en el diseño, como en el proceso de implementación de las políticas públicas. El papel del Estado en relación con la cultura se ha configurado históricamente en un discurso débil. Decía Ortega y Gasset que la historia de España se reduce a la historia de su resistencia a la cultura moderna y que el problema de España era fundamentalmente cultural. Esta diagnosis del país del siglo XX hace referencia a conceptos tan importantes en las ciencias sociales tales como la *ideología* o la *cultura pública* (normas, valores que se establecen entre el estado, la sociedad civil y los ciudadanos), que Gil Calvo desarrolla en un ensayo<sup>10</sup>. El papel de la historia para explicar la ideología española o la cultura pública española es imprescindible, pues siguen siendo factores condicionantes tanto del presente como del futuro de una sociedad, tal como enfatiza la corriente teórica del institucionalismo histórico. Este discurso español de la cultura históricamente débil es contrastable con el discurso de la cultura francés, configurado históricamente fuerte, tal como pone de relieve E. Nègrier en un artículo cuyo objeto es una comparación entre las políticas culturales francesa y española<sup>11</sup>.

d/ *El discurso del Sentido común*<sup>12</sup>. Se trata del discurso de los agentes de los campos culturales. Se define por un discurso de carácter pragmático, es decir, -el conocimiento de los agentes está vinculado a necesidades prácticas; lo verdadero se reduce a lo útil. La posición -según su dotación de capital social, cultural, económico y, sobre todo, simbólico- de los agentes en la estructura del campo determina un *habitus*, o forma de construcción intersubjetiva de significados compartidos. El sentido común, por tanto, depende de las diferentes formas de construcción intersubjetiva de significados que se dan en un campo y, asimismo, en la sociedad. Las distintas concepciones sobre la realidad (sobre "el problema del consumo cultural", sobre "el problema del cine español", etc.,) que detentan los agentes están en una continua lucha por tener el poder simbólico o, en palabras de Bourdieu, el derecho a nombrar: quién consigue definir el problema, define, asimismo, la posible solución del problema.

El discurso del *sentido común*, basado en la experiencia y su posición en el campo cultural, tiene dos direcciones básicas cuando se trata de asuntos que implican al conjunto del campo artístico. Del mismo modo que ocurre con los grupos de presión que se concitan en los procesos legislativos de las leyes que afectan al sector, tal como muestran los estudios desde la metodología del enfoque de redes en el análisis de las políticas públicas<sup>13</sup>. También, pero en menor medida, en la configuración de los programas electorales de los partidos políticos. Asimismo, como mencionaremos más adelante, en la representatividad de los comités asesores en temas muy importantes que afectan al conjunto de los agentes del campo como son las subvenciones.

f) *El discurso formativo:* no hacemos referencia con este discurso al de la formación artística, sino que nos centramos en el ámbito de la gestión cultural como un campo emergente en la

esfera de las artes y la cultura. Uno de los posgrados que más se ofertan en las universidades es el de gestión cultural, que reciben alumnos de grado con perfiles diversos: desde los titulados superiores de la educación artística al conjunto de grados de las ciencias humanas y sociales. ¿Porqué identificamos e incluimos este tipo de discurso?, en primer lugar, porque la gestión de los proyectos culturales y de las instituciones se ha ido conformando como un campo de especialización profesional en los últimos años del siglo XX y los profesionales surgidos de estos programas formativos conforman una parte importante de los agentes de los campos culturales. Asimismo, a través de algunos de los máster se ha generado una producción de conocimiento sobre el campo cultural, no muy ceñida a los cánones de la investigación científica, pero no por ello despreciable, dada la debilidad de la producción científica universitaria sobre este campo. Los primeros cursos de postgrado tuvieron lugar en la Diputación de Barcelona en colaboración con la Universidad de Barcelona en el inicio de los años noventa. Posteriormente, comenzó el Máster en Artes escénicas del ICCMU en Madrid. Hoy en día, ya existe un máster oficial (Universidad de Barcelona) y una gran oferta formativa de títulos propios de la Universidad en muchas de las comunidades autónomas. La profesión del Gestor Cultural, por su interdisciplinariedad, se ha convertido en una posible salida profesional de algunas carreras de ciencias sociales, humanas y titulados superiores de las enseñanzas artísticas.

Lejos de poder contrastar y comparar los programas formativos de postgrado, constatamos una variabilidad de tendencia en su diseño curricular, unos más próximos a la sucesión de un conjunto de experiencias de profesionales de la gestión y otros en los que hay al menos una base de teoría; desde el punto de vista de la metodología docente también se puede advertir diferencias entre aquellos programas que utilizan nuevas formas didácticas (utilización de las TIC u otras innovaciones didácticas, a otros máster todavía centrados en la clase magistral-presencial). Asimismo, unos programas tienen un perfil generalista y otros se centran en sectores culturales tales como las artes escénicas, la edición en el sector del libro, el patrimonio cultural, entre otros. Por tanto, aun no siendo un discurso homogéneo, dados los distintos perfiles profesionales que cursan estos estudios y los distintos diseños curriculares de los postgrados, sí hay que tener en cuenta la pujanza de este perfil profesional que se incorpora a la esfera de las artes y la cultura a partir de mediados de los noventa.

Podríamos completar la descripción de los discursos con el gráfico num. 1 en la que gráficamente se puede observar una representación octogonal de hacia dónde se configuran los discursos de la política y la gestión cultural en España. Sería de gran utilidad poder comparar la forma y ubicación de la parte sombreada en el caso francés en la que los lados correspondientes al discurso científico estarían sombreados hasta un papel muy fuerte (representado por el valor 4; el valor 1 representa el papel muy débil), en clara contraposición con la realidad española que se ordena en una figura escorada hacia el lado de los discursos experiencial y de la gestión (formativo y consultoría).

Una vez identificados y definidos los discursos, ¿Cómo interactúan en su proceso de construcción de una esfera de la realidad social-sistémica? Esta cuestión sólo se puede responder tentativamente en la medida en que: a) se tengan o se realicen investigaciones sobre cada campo cultural. Para ello, nos vamos a servir de la investigación sobre las subvenciones a las ar-

tes escénicas y la música realizada entre 2007 y 2008, antes citada. b) de los presupuestos epistemológicos con los que enfoquemos la investigación.

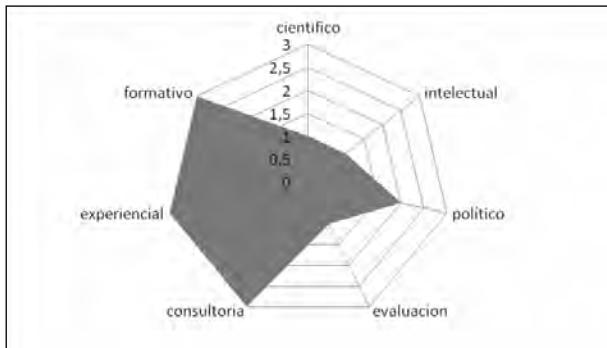


Gráfico núm. 1 Representación de la configuración de los discursos en España en el ámbito de las artes y la cultura.

Fuente: elaboración propia

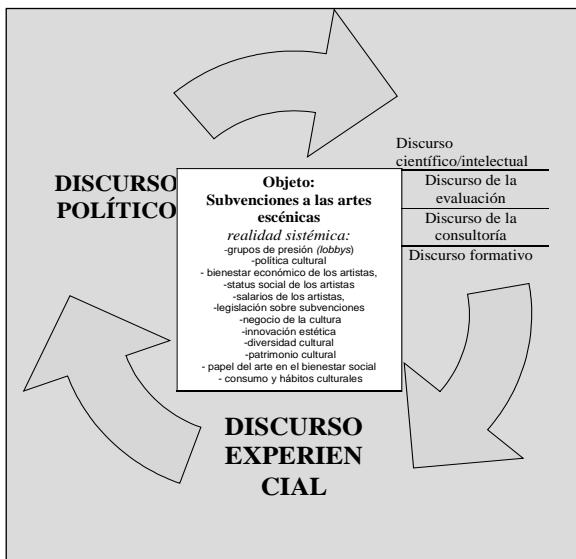


Gráfico 2. Interacciones entre los discursos en el campo de las artes escénicas en una realidad sistémica.

Fuente: elaboración propia

En el gráfico num. 2 pretendemos representar y agrupar los distintos niveles de discurso y, asimismo, planteamos de forma sinóptica cómo el fenómeno que tratamos de describir y comprender no puede definirse "en-sí", de forma aislada, sino que este fenómeno está relacionado a su vez con otros que explican el papel que desempeña dicho fenómeno en la estructura de un sistema. O dicho de otro modo, ¿puede ser entendido el fenómeno de la subvención a través de un mero análisis de los recursos financieros obtenidos por los beneficiarios, otorgadas por las distintas administraciones públicas? podríamos dar cuenta desde este enfoque metodológico de unas regularidades estadísticas a través de los recursos de la estadística descriptiva (medias, desviaciones típicas, evoluciones de los gastos de la administración pública en un periodo determinado, entre otros factores), pero, ¿estos datos cuantitativos no están vinculados o, dicho de otro modo, podrían ser efecto de un sistema más amplio en el que las subvenciones se relacionan con el papel del Estado en la cultural del país (que adopta peculiaridades distintas, según los países), o con la apertura de los públicos a la innovación artística, o al papel social -distinto según los marcos geográficos- que juegan los artistas en una sociedad concreta; por no hablar de otros factores históricos tales como la configuración institucional de la cultura y de la administración pública, que condiciona de alguna manera la ordenación actual de ese fenómeno que queremos explicar y del futuro?<sup>14</sup>

El gráfico también pretende representar el capital simbólico de cada uno de los discursos en la interacción que se da en la estructura del campo escénico-musical. Las decisiones sobre las leyes del sector artístico o cultural u otras normas de rango inferior se toman desde el correspondiente ámbito político, pero con la presión directa de los directamente implicados: los agentes o lo que es lo mismo, los autores, los productores, los intérpretes etc., a través de sus asociaciones correspondientes (discurso experiencial o del sentido común). Asimismo, en el caso que nos ocupa, la política de fomento de las artes adquiere una dimensión fundamentalmente financiera en la que se ven implicados los propios agentes culturales. El resto de los discursos, el discurso científico, de la evaluación, de la consultoría, entre otros, juegan papeles secundarios en las decisiones que toman las distintas administraciones públicas que fomentan las artes escénicas y la música<sup>15</sup>.

En esta realidad sistémica y construida por los distintos tipos de discursos se va conformando un sedimento de racionalidad práctica sobre qué es la verdad, qué opiniones van con el sentido común, cuáles no tienen "sentido común" o con la racionalidad de la mayoría, cuál es el problema de las artes en general o de las artes escénicas y musicales en particular, de acuerdo a unas reglas del juego, por ocupar el espacio de mayor poder simbólico. El ejemplo de las artes escénicas nos puede servir como correlato empírico de lo que queremos verificar.

Desde mediados de los noventa hasta nuestros días ha habido una gran expansión del gasto público -mayor en los gobiernos autonómicos y locales y menor en el Ministerio de Cultura- en los distintos capítulos presupuestarios -gastos corrientes, gastos de inversión, sobre todo- de las administraciones públicas en este sector. Sin embargo, los últimos datos indican un cierto estancamiento en esta progresión del gasto y, además, hay un indicador muy importante que analizamos en el periodo 1997-2006: aunque aumenten los presupuestos destinados a subvenciones, la media que recibe cada beneficiario es cada vez menor en euros constantes

en dicho periodo. Los agentes cada vez son más -la oferta- y, acaban recibiendo en concepto de subvención cada vez menos, aunque la administración pública destine cada vez más recursos financieros. Análogamente acontece la misma situación en la contratación artística dada la mayor oferta de compañías y un consumo que no crece significativamente. Si contextualizamos esta situación en el 2008, el de la crisis económica, los datos presumiblemente no serán demasiado halagüeños para el sector escénico y, seguro que el consumo también se resentirá, además de los pequeños presupuestos de las compañías. Sin embargo, en todo este periodo de tiempo, es decir, desde mediados de los ochenta hasta ahora- el capital simbólico del discurso experiencial (del sentido común) ha sido el que ha marcado, por un lado, la agenda de las administraciones públicas que se dedican a la política de fomento de las artes escénicas o, dicho con mayor rigor, al reparto financiero para el sector: las Direcciones Generales de Promoción Cultural de los distintos Gobiernos Autonómicos, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música -INAEM- (Ministerio de Cultura), y algunas diputaciones y Cabildos Insulares. Por otro lado, ha determinado el negocio: los cachés de los teatros públicos -la inmensa mayoría de titularidad de la administración local-, subvencionados en gran medida por las redes de teatros autonómicas. Los gobernantes públicos (el discurso político), han sido más sensibles a la presión del discurso experiencial -es más fácil y quizá más rentable políticamente-, que en planificar y evaluar sus planes y proyectos de educación informal de las artes en los ciudadanos<sup>16</sup>. Por su parte, los programadores -contratadores- de los teatros de la administración pública, tienen una capacidad limitada para contratar, pues el pago -salvo en Madrid y Barcelona- es a caché y los presupuestos para la programación no se incrementan en los maltrastos presupuestos de las entidades locales. Por otro lado, los concejales de cultura de los ayuntamientos manejan la referencia experiencial / de sentido común de ver el teatro lleno como un indicador de que las cosas se estarán haciendo bien. Lo cierto es que las concejalías de cultura de los municipios cuentan con una ventaja con respecto a otras áreas de actividad municipal: estar acompañado/a de cientos de vecinos aplaudiendo cuando se cierra el telón del teatro municipal debe significar unas dosis de inyección moral o popularidad o autoestima para el político, si bien hay que subrayar que en esta aseveración nos movemos en el terreno de la presunción y las hipótesis.

Este es el mecanismo que ha dominado la situación del campo de las artes escénicas en España desde la recuperación de la democracia. No ha habido espacio para que otros discursos tengan especial significancia en la realidad que estamos poniendo como ejemplo, salvo acciones puntuales. Asimismo, a lo largo de esta veintena de años, en los pequeños congresos, en encuentros profesionales, en seminarios, los ponentes procedían del discurso experiencial nacional o internacional con alguna incursión del discurso de la consultoría y del debilitado discurso político<sup>17</sup>.

Sin embargo, comienza a haber cambios, cuando el discurso experiencial se agota con las mismas narraciones evento tras evento, año tras año. Así, para Escenium 2008 la Red Nacional de Teatros y Auditorios y otros agentes del sector deciden, una vez agotado el discurso experiencial, dar entrada al discurso científico con la contratación de tres investigaciones sobre el sector escénico<sup>18</sup>. Sin entrar en detalles, el recibimiento del discurso científico entre los agentes públicos y privados no ha sido el mejor de los posibles: como co-director de la investiga-

ción a la que estamos haciendo referencia tengo una vivencia muy concreta y definible de cómo ha recibido el informe de investigación la Red Nacional de Teatros y Auditorios de España y qué interés -o qué conflicto de interés, en algún caso- hay por parte de los distintos agentes de una primera investigación a nivel nacional sobre las subvenciones a las artes escénicas. El futuro dirá qué destino tendrá dicho informe de investigación que se ha pagado con fondos públicos.

Este hecho no viene sino a corroborar la teoría que estamos esgrimiendo sobre la naturaleza de la realidad, sistemática y construida, transida de relaciones de poder que se da en los campos artísticos y su entorno (las políticas culturales), en el que el pragmatismo del sentido común, sus intereses, pueden entrar en conflicto con los argumentos, los datos, la teoría, que maneja el discurso científico. Si bien pudiera ocurrir que en determinadas circunstancias los intereses de ciertos agentes del campo cultural estén en consonancia con los argumentos y datos del discurso científico, por lo que la relación de competencia entre los discursos puede convertirse en simbiosis. Como ya definíamos el discurso del sentido común, lo verdadero queda reducido a lo útil.

Ahora bien, dada esta estructura de los campos artísticos y la vinculación de éstos con las políticas culturales y, asimismo, dada la estructura de relaciones entre los discursos sobre las artes y la cultura, proponemos las siguientes cuestiones: ¿hasta cuándo se puede sostener las decisiones clientelares de las instituciones públicas en ese sector artístico basadas en el discurso experiencial o del sentido común en un contexto de crisis? ¿cómo escapar de la falsa analogía de identificar el beneficio de un actor o un conjunto de actores del campo artístico con el beneficio público?, ¿hasta qué punto la administración pública, éticamente puede ser reductaria al conocimiento que genera el discurso científico o la evaluación de sus propias políticas? ¿hasta qué punto algunos de los agentes del campo artístico -con un determinante capital simbólico- pueden negarse a colaborar en investigaciones financiadas con fondos públicos y, a su vez, sentirse los legitimados en la posesión del conocimiento para asesorar en el diseño/implementación de las políticas públicas o representar al campo cultural en los consejos de las artes u órganos similares de consulta de las administraciones públicas? Y, ¿el ciudadano?, el supuesto receptor de las políticas públicas culturales, ¿dónde queda tras este conjunto de fenómenos aquí planteados?. Decía Emilio Lledó, un representante del debilitado discurso intelectual, que "La cultura, no es la existencia de lo que se suele llamar bienes culturales, sino nuestra presencia ante ellos, nuestra posibilidad de ser alguien ante la herencia cultural y, sobre todo, nuestra posibilidad de hacer algo con ella"<sup>19</sup>. Esta apertura hacia el ciudadano, hacia su vida, nos servirá de hilo conductor para plantear el tercer gran objetivo del artículo, acerca del papel y los retos futuros que debe afrontar las ciencias sociales en su tarea de dotar de conocimiento a los sectores culturales.

### **El papel del discurso científico en España**

Toda vez definido el discurso científico como muy débil debido a su limitado y parcial número de estudios, investigaciones, teorías, metodologías y de forma comparativa con la producción de otros países tales como Francia, Alemania, Gran Bretaña, Estados Unidos o Australia, el

tercer objetivo del artículo pretende complementar la definición comprensiva del discurso científico en España, con otra de carácter extensiva. Con ella, ilustraremos algunas líneas de trabajo emprendidas, sin que ello presuponga un afán exhaustivo de dar cuenta de los trabajos de investigación que se han publicado en España. Establecemos, por tanto, un primer criterio diferenciador entre investigaciones desde una perspectiva macro social y otras desde una perspectiva micro social.

Las investigaciones más importantes a nivel macro social son las que viene realizando el Ministerio de Cultura en colaboración puntual con la Fundación Autor (SGAE) acerca de los hábitos y consumos culturales de los españoles y datos sobre equipamientos culturales (bibliotecas, museos, archivos, teatros, principalmente). Estas investigaciones de carácter cuantitativo, donde el muestreo juega un papel determinante -las del consumo cultural-, dada su regularidad, permiten establecer ciertas evoluciones o regularidades empíricas de carácter general. Algunas de ellas muy significativas como, por ejemplo, la tenencia de libros en el hogar que ha variado significativamente desde la primera encuesta, a finales de los setenta, con los datos que aportan las últimas, o por ejemplo cómo el consumo cultural se decanta en una variante de género femenino importante u otras que muestran un estancamiento en los consumos artísticos como pueda ser el de la música clásica. Mención aparte en el enfoque cuantitativo porque aporta un nivel explicativo que va más allá de lo descriptivo es el trabajo basado en un análisis factorial de las últimas encuestas, que realizó el Catedrático de la Universidad de Valencia, Antonio Ariño, que ha sido publicado la Fundación Autor<sup>20</sup>.

Asimismo, es importante destacar el papel de las investigaciones sobre encuestas de consumo cultural como fuente de datos secundarios para otras investigaciones y estudios que puedan producirse en el campo de la política cultural y la gestión cultural.

Dentro de esta perspectiva macro social, cabe destacar el trabajo de Prieto de Pedro (1993) que desde el ámbito del derecho puso en valor la dimensión cultural de la Constitución Española de 1978. Esta investigación resulta de gran interés para el caso español, más allá del enfoque metodológico que adopte cualquier investigación sobre el sistema concurrencial de la política cultural en España<sup>21</sup>.

Asimismo, desde el ámbito de la ciencia económica se han producido a partir de la década de los noventa acercamientos al análisis de las políticas culturales con una tendencia en centrar su objeto por un lado en las políticas culturales de las industrias culturales clásicas o audiovisuales o, por otro, en algún territorio (País Vasco, Comunidad de Cataluña, Comunidad de Valencia). De modo fragmentado se han sucedido trabajos de relevancia a partir de la década de los noventa entre los que destacan Zallo (1995)<sup>22</sup>, Rausell (1999)<sup>23</sup>, y Bonet (2000, 2001, 2002)<sup>24</sup>. En el caso de Bonet y de Rausell con un enfoque metodológico proveniente del trabajo del economista norteamericano Mark Schuster.

Sobre la política audiovisual y cinematográfica destaca el trabajo seminal de Zallo y Bustamante a finales de los ochenta (1988)<sup>25</sup> y trabajos posteriores (2002)<sup>26</sup>.

Desde el campo de la sociología y desde enfoques próximos al institucionalismo sociológico comienza a atisbarse un panorama más alejado, si bien la contribución al conocimiento de la política cultural española ha sido de menor calado aún, que los aportes desde la ciencia económica. Así, no ha habido continuidad contrastable, tras los primeros trabajos de Domínguez, profesor de la Universidad del País Vasco (1992)<sup>27</sup>.

Ha habido aportaciones de Bouzada<sup>28</sup>, pero es recientemente cuando comienzan a haber contribuciones más relevantes. Así, en el X Congreso Español de Sociología Ariño, Bouzada y Rodríguez Morató, presentan una ponencia sobre el sistema de la política cultural en España, que posteriormente es publicada (2005)<sup>29</sup>.

Asimismo, Rodríguez Morató en colaboración con Rius (2005)<sup>30</sup>, en una investigación sobre la política cultural de Cataluña proponen un enfoque con una metodología y presupuestos epistemológicos distintos al enfoque proveniente de la ciencia económica (2005)<sup>31</sup>.

La ciencia política y, en concreto, el análisis de las políticas públicas, tampoco suponen un cambio en la contribución al conocimiento de las ciencias sociales de la política cultural. Sus aportaciones tampoco han mejorado el panorama científico español con respecto al derecho, la sociología o la ciencia económica. El tardío conocimiento sobre las políticas públicas, que ha comenzado a darse en los campos de la sanidad, la educación o la industria, no ha llegado a darse en el campo del arte y la cultura. Es paradójico que la política cultural no se la considere dentro del conjunto de las políticas públicas, incluso entre los propios investigadores y académicos de este ámbito de conocimiento, tal como sugieren algunas publicaciones sobre este campo. En este contexto, en 2003 se publica mi tesis doctoral sobre *La política cultural del Estado en los Gobiernos Socialistas: 1982-1996*<sup>32</sup>. Desde un modelo lógico-histórico y un enfoque metodológico heterodoxo, complementa un análisis de la política cultural basado en la metodología de análisis de políticas culturales de Mark Schuster, con una perspectiva histórica, si bien tampoco parte de los presupuestos del enfoque del institucionalismo histórico. Asimismo, en un trabajo posterior se analiza la etapa del Ministerio de Cultura de los gobiernos populares (1996-2004), si bien en esta ocasión se acentúa el análisis de contenido del discurso político y sus efectos en la implementación de la política del Ministerio de Cultura<sup>33</sup>.

Por último, hay dos trabajos que merecen reseñarse si bien habría que encuadrarlos más en el de otros discursos por una predominante función práctica y divulgativa, como el caso del trabajo de López de Aguilera (2000)<sup>34</sup> acerca de las políticas culturales locales. No exento de una fundamentación y conocimiento histórico y reflexivo, tiene un propósito didáctico para los técnicos de cultura municipales y, por tanto, para la gestión cultural local. Asimismo, el primer trabajo publicado en España sobre el campo de la política cultural de Fernández del Prado (1991)<sup>35</sup> ha cumplido una función de referencia de gran calado entre los primeros estudios e investigaciones sobre la política cultural en España.

Por último, mencionar la corriente de pensamiento en las ciencias sociales denominada Estudios Culturales o *Cultural Studies*, nacida en Gran Bretaña y con un mayor desarrollo en Latí-

noamérica que en nuestro país. Esta corriente se ha preocupado principalmente de estudiar el fenómeno global de los medios de comunicación de masas, pero tras su auge y posterior decadencia apenas podemos encontrar aportes importantes en España acerca de las políticas culturales. De manera análoga, en el plano internacional los estudios culturales se han olvidado de la estructura social y el análisis institucional, factores imprescindibles si se quiere encarar con ciertas garantías el estudio de la política cultural<sup>36</sup>.

En un futuro próximo el proyecto de investigación *El sistema de la política cultural en España*, subvencionado en el Plan Nacional I+D+I para tres años (se ha concedido en 2008), con una amplia participación de investigadores del territorio nacional, cuyo investigador principal es Arturo Rodríguez Morató, puede convertirse en el proyecto más importante de investigación de las políticas culturales en España.

Bajo el criterio de la investigación de carácter micro social el bagaje del conocimiento científico es aún menor, de tal modo que si a nivel macro hemos citado algunos trabajos, en esta perspectiva metodológica esta aún todo por hacer. Por ejemplo, tenemos un conocimiento cuantitativo de los comportamientos y también, sobre todo, de las opiniones del consumo cultural en España. Sin embargo poco o nada sabemos desde una metodología cualitativa las significaciones y los aspectos emocionales que orientan desde lo profundo los comportamientos del consumo cultural en la estructura social. El trabajo desde estos presupuestos metodológicos se dan en las evaluaciones de las políticas culturales o de algunos programas culturales, pues de alguna manera en el ámbito de la evaluación de programas y políticas públicas se han de recoger los discursos de sus beneficiarios. Sin embargo, como ya mencionábamos en la Tabla 1, la evaluación de programas y políticas públicas no ha tenido un desarrollo importante en España y menor aún en el campo de las políticas culturales. Uno de los retos de las ciencias sociales del futuro será la de afrontar desde esta perspectiva -microsocial- metodológica la política cultural. Ello también tendría beneficios importantes no solo para la eficacia de las políticas culturales sino también para el campo de la gestión cultural, si entendemos este campo profesional como algo más que la aplicación procedural de unos procesos estandarizados.

Esta es una descripción limitada y no completamente exhaustiva de la producción científica de las políticas culturales en España, que expresa una debilidad cuantitativa si la comparamos con la producción científica de otros países, tal como reseñábamos anteriormente. Pero no sólo se trata de un déficit cuantitativo sino también cualitativo. Los enfoques teóricos, compuestos por los principios epistemológicos, las teorías sustantivas, y las metodologías sean cuantitativas o cualitativas de los trabajos reseñados, aún cumpliendo con los requisitos propios de las ciencias empírico-analíticas en mayor grado o comprensivo-interpretativas, no destacan por su aportación al panorama internacional o por su contribución al debate público o a la interacción con los discursos del campo artístico-cultural.

Se confirma, pues, la debilidad del discurso científico sobre el campo de la política cultural y su participación en la configuración de la realidad artística y cultural, tanto en los agentes como en las instituciones culturales de España. Una de las causas habría que proyectar-

la en la situación universitaria española y la estructura del campo intelectual-académico<sup>37</sup>, algo que queda fuera del objeto de este artículo. Pero no es difícil imaginar que el discurso político-institucional de la España autonómica sería otro muy distinto, si se diese el caso de un desarrollo importante de la actividad investigadora en este campo. Y de manera homóloga en los sectores culturales subvencionados más o menos directamente por los poderes públicos; incluso también en aquellos "más alejados" como los medios de comunicación, entre ellas, la televisión - no olvidemos el papel de la televisión pública en España desprovista de todo afán de sensibilizar, educar, en el arte y la cultura y al servicio de los intereses políticos y del mercado-.

El "torrente de lo real" orteguiano no puede darse si no es con la participación del discurso - limitado y falsable- de las ciencias sociales/humanas. Desde la recuperación de la democracia hasta nuestros días el desarrollo cultural tanto institucional como de los campos artísticos ha sido un rápido trayecto desprovisto de la interacción con la aportación científica y ello ha supuesto beneficios y perjuicios tanto para la esfera política como para los intereses de algunos agentes de los campos artísticos y los propios ciudadanos, objeto de las políticas públicas. Ahora bien, este camino recorrido no puede sino conducir a aporías tanto en lo político-institucional como en la estructura de los campos o la democratización cultural y así lo hemos constatado en el caso de las artes escénicas en este artículo. Que las ciencias estén "a la altura de las circunstancias" en el conocimiento de las políticas culturales depende no sólo de la situación universitaria y del campo intelectual en el país, sino también de que los responsables artísticos, políticos e institucionales entiendan que, aunque haya datos y estudios que pongan en duda o evidencien aspectos que no interesen a algunos agentes, éticamente, políticamente y hasta constitucionalmente en el caso de los poderes públicos, no pueden sostener una postura cerrada al conocimiento tanto en el proceso de elaboración de las pocas investigaciones que se desarrollan en nuestro país, como en el debate público. Asimismo, la evaluación de programas y políticas públicas forma parte de la agenda política-administrativa de nuestro tiempo y tarde o temprano llegará a la esfera de las instituciones culturales.

Decía Javier Marías en el discurso *La dificultad de contar*, de ingreso en la Real Academia de la Lengua, que "lo que no ha tenido lugar ni ha existido, lo inventado e imaginado, lo que no depende de ninguna verdad exterior. Sólo a eso no puede agregársele ni restársele nada, sólo eso no es provisional ni parcial, sino completo y definitivo". Solo el objeto artístico no depende de la verdad aunque a través de su "mentira" cuente verdades. Si el hombre -antropológicamente- necesita de lo inventado y así nos hemos socializado a través de ello en la historia del arte consagrado, en sus obras e instituciones culturales, en una sociedad democrática necesariamente se ha de analizar, se ha de construir conocimiento de lo que acontece alrededor esta parcela *imaginada y ficticia* de la realidad social.

Fecha del cierre del artículo: 31 de agosto de 2008.

## NOTAS

1. El concepto de campo artístico, acuñado por Bourdieu, central en su teoría de las reglas del arte, juega un papel determinante en el enfoque teórico del artículo, dada su todavía notable dimensión explicativa. No obstante, ha de ser entendido de una forma más amplia, pues aquí trata de explicar una realidad más extensa, en la que juega un papel importante la administración pública. El concepto de campo artístico explica el proceso dialéctico e histórico de la distinción que tiene lugar entre los estilos artísticos, según la teoría del sociólogo francés. Así, los campos son espacios de conflicto en donde los agentes dotados de mayor o menor capital (cultural, económico, simbólico) compiten entre sí por obtener un beneficio en forma de prestigio, poder o dinero.
2. RODRIGUEZ MORATO, A.(ed.). (2007). *La Sociedad de la cultura*. Barcelona: Ariel.
3. GIDDENS, A. (1977). *New Rules of sociological Method*. London: Hutchinson.
4. RUBIO AROSTEGUI, J. A. , RODRIGUEZ MORATO, A.. ( 2008) *Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España. Informe de Investigación* [ Red Nacional de Teatros y Auditórios de España]. Madrid: [Inédito].
5. SAVATER, F. (1994). *El valor de educar*. Barcelona: Ariel.  
Cierra el ensayo el autor con un epílogo en forma de carta a la Ministra de Educación del momento (Esperanza Aguirre) en donde reflexiona acerca de la importancia de las políticas educativas de los Estados en las democracias contemporáneas.
6. AHEARNE, J.(2004). *Between Cultural Theory and Policy: The cultural policy thinking of Pierre Bourdieu, Michel de Certeau and Régis Debray*. Centre for Cultural Policy Studies. Universtiy of Warwick. Research Papers nº 7.
7. BUSTELO, M.(2006). *Diferencias entre evaluación e investigación: una distinción necesaria para la identidad de la evaluación de programas*. <http://www.ucm.es/info/IUDC/revista/redc4/bustelo.htm>  
(1 of 17) 08/08/2006 11:55:51 p.m.
8. Acuerdo Marco de colaboración entre el Ministerio de Cultura y la Federación Española de Municipios y Provincias. 2005. Nota de prensa del Ministerio de Cultura. [www.mcu.es](http://www.mcu.es)
9. RUBIO AROSTEGUI, J. A. (2003). *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Gijón: Trea.  
RUBIO AROSTEGUI, J. A. (2005) . "La política cultural del Estado en los gobiernos populares (1996-2004): entre el ¿liberalismo? y el continuismo socialista". En: *Sistema. Revista de Ciencias Sociales*. Núm. 187. pp.111-124.
10. GIL CALVO, E. (2006). *La ideología española*. Oviedo: Nobel.
11. NEGRIER, E. (2003). *Las políticas culturales en Francia y en España. Una aproximación nacional comparada*. Barcelona, Institut de Ciències Polítiques y Socials. [WP núm 226]. Doc. extraído de: [www.icps.es](http://www.icps.es)
12. El concepto de sentido común recoge tanto la concepción de Gramsci, como la de Bourdieu. Tiene similitudes con el concepto de *Lebenswelt* (mundo de la vida) de Habermas.
13. El concepto de *red* o *policy networks* hace referencia al fenómeno que se da en sectores de la política

ca, en este caso cultural, pero de forma más estudiada en otras políticas públicas de mayor rango como la sanidad o la industria, por el cual burócratas, políticos, expertos y representantes de grupos de interés se relacionan entre sí - de diversas formas en virtud de distintas variables- a través de un conjunto de organizaciones públicas, asociativas y privadas.

14. La cuestión de la epistemología de la investigación y del enfoque teórico es de gran importancia, pues determina en gran medida de dónde parte y hasta dónde llega el discurso científico. Tras estas cuestiones que dejamos planteadas, hay un conjunto de enfoques y teorías sustantivas de medio y gran alcance, tales como el institucionalismo sociológico, el institucionalismo histórico, el enfoque de redes en el análisis de las políticas públicas, el interaccionismo simbólico (Parsons), la teoría de las reglas del arte de Bourdieu de forma limitada: si bien la teoría de la distinción entre los agentes artísticos de un campo y su homología en el campo de los gustos de la sociedad es difícil mantenerla hoy en día, la idea de la competencia entre los agentes del campo por el valor artístico sigue teniendo pleno vigor para entender la dinámica que se produce en los distintos sectores artísticos.

Además, hay un conjunto de presupuestos epistemológicos previos a dichas teorías tales como la concepción del hombre y de su realidad que se relacionan íntimamente con las teorías. En este caso, la realidad la estamos presuponiendo como sistemática y social, es decir, relacional, construida e intersubjetiva y no solamente objetiva como se presupone en teorías y enfoques de corte positivista. Asimismo, al hombre se le presupone con una racionalidad limitada, por su posición en el mundo social y su proceso de socialización, por tanto, alejado de otras concepciones teóricas tales como las teorías de la acción/elección racional que ponen el acento en un hombre racional cuya conducta está solo condicionada por la maximización de su propio beneficio.

15. Este dato, que se encuentra en el informe de la investigación, toma como fuente las órdenes y resoluciones de las comunidades autónomas y del Ministerio de Cultura por las que se convocan las subvenciones a las artes escénicas y la música en el año 2006. En los comités de asesoramiento o de evaluación de proyectos no están representados los discursos científico, de consultoría y sí, por el contrario el discurso experiencial de los agentes o del político.

16. Subrayamos el término "ciudadano" y no el de "consumidor". Asimismo, de "proyectos de educación informal de arte en los ciudadanos", en vez de "desarrollo de audiencias" o "creación de nuevos públicos" porque son expresiones que denotan un sesgo comercial impropio, toda vez que nos movemos en el ámbito de las políticas públicas. Las políticas públicas de fomento a la creación y producción fomentando por fondos públicos necesitan ser reformuladas, revisadas en torno a una definición del "valor público" de aquel arte que apoya el sector público en España. Esta tarea, tan necesaria en la legitimización de las políticas públicas, se ha realizado recientemente en el *Arts Council* de Inglaterra.

17. Véanse por ejemplo seminarios sobre las artes escénicas del Máster en Gestión Cultural del ICCMU, encuentros tales como Escenium, entre otras instituciones formativas o culturales, públicas o privadas.

18. [www.escenium.es](http://www.escenium.es)

19. LLEDÓ, E.(1998). *Imágenes y palabras*. Madrid: Taurus.

20. ARIÑO, A. (dir.)( 2006). *La participación cultural en España*. Madrid: Fundación Autor.

21. PRIETO DE PEDRO, J. (1993). *Cultura, Culturas y Constitución*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

22. ZALLO, R. (dir.). *Industrias y políticas culturales en España y País vasco*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

23. RAUSSELL, P. (1999). *Políticas y sectores culturales en la comunidad Valenciana*. Valencia: Tirant lo blanc, Universitat de Valencia.
24. BONET, LI. (dir). (2002) *Llibre Blanc de les Indústries Culturals de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- \_\_\_\_\_. (2001) *Globalització i indústries culturals*. [tesis Doctoral]
- \_\_\_\_\_. (2000) *Analisi de vint anys de polítiques culturals a Catalunya*. [Inédito].
25. ZALLO, R., BUSTAMANTE, (1988) E. *Las industrias culturales en España. Grupos multimedia y transnacionales*. Madrid: Ediciones AkaL.
26. BUSTAMANTE, E. (coord.). (2002). *Industrias, mercados y diversidad en España*. Barcelona : Gedisa.
27. DOMINGUEZ, I.(1992), *Políticas culturales y Cultura industrializada*. Inédito.
28. BOUZADA, X.,( 1999), *Política cultural y sociedad democrática*, Vigo, AESCA.
- \_\_\_\_\_. (2003), *Cultura e participación*, Santiago, Consello da Cultura Galega.
- \_\_\_\_\_. (coord.)( 2005) *Segundos estudos estratégicos do eixo atlántico*, Libro II, Santiago: Eixo Atlántico.
29. ARIÑO, A., BOUZADA, X, RODRÍGUEZ MORATÓ, A., (2005) "Políticas culturales en España". En: Juan A. Roche Cárcel y Manuel Oliver Narbona (eds.), (2005). *Cultura y globalización. Entre el conflicto y el diálogo*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
30. RIUS, J., (2005). *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi sociològic del cas barceloní*, Tesis doctoral, EHESS-UAB.
31. RODRIGUEZ MORATO, A.. (dir.), 2005, *El sistema de la política cultural a Catalunya*. Informe de investigación. Fundació Bofill.
32. RUBIO AROSTEGUI, J. A. *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, op.cit.
33. RUBIO AROSTEGUI, J.A. "La política cultural del Estado en los gobiernos populares (1996-2004): entre el liberalismo? y el continuismo socialista", op. cit.
34. LOPEZ DE AGUILERA, I. (2000), *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*, Gijón: Trea.
35. FERNANDEZ DEL PRADO, E. (1991). *Política Cultural. Qué es y para qué sirve*. Gijón: Trea.
36. Según Sierra, la aportación teórica más interesante de esta corriente se resume en:  
"1.- la práctica analítica de los estudios culturales está basada en el análisis literario, pero enfatiza los marcos extratextuales de explicación.  
2.- Aunque las categorías de análisis tienen su razón de ser en teorías de la subjetividad y el contexto sociohistórico, el medio privilegiado de investigación es la interpretación erudita.  
3.- El centro de interés tiende a orientarse a los discursos dominantes más que a los productores o a la cultura de los receptores locales.  
4.- Se concibe así el sistema social como un contextos de discursos diversos que procedes de subculturas y comunidades interpretativas diversas, basadas en el género, la clase o la etnicidad y que medias en el flujo e interpretación de las comunicación de masas".  
SIERRA, F. "La Agenda de los estudios culturales en comunicación. Cartografiar el cambio social". En: APA-

RICI, R. y MARÍ, V.. [eds.] (2003). *Cultura popular, industrias culturales y ciberespacio*. Madrid: UNED. P.254.

37. Pues, "con la noción de campo, tenemos el medio de captar la particularidad en la generalidad, la generalidad en la particularidad.". Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa P. 144.

## BIBLIOGRAFÍA

AHEARNE, J.( 2004). *Between Cultural Theory and Policy: The cultural policy thinking of Pierre Bourdieu, Michel de Certeau and Régis Debray*. Centre for Cultural Policy Studies. University of Warwick. Research Papers nº 7.

APARICI, R. y MARÍ, V.. [eds.] (2003). *Cultura popular, industrias culturales y ciberespacio*. Madrid: UNED.

ARIÑO, A. (dir.)( 2006). *La participación cultural en España*. Madrid: Fundación Autor.

ARIÑO, A., BOUZADA, X, RODRÍGUEZ MORATÓ, A., (2005) "Políticas culturales en España". En: Juan A. Roche Cárcel y Manuel Oliver Narbona (eds.), (2005). *Cultura y globalización. Entre el conflicto y el diálogo*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

BONET, LI. (dir). (2002) *Llibre Blanc de les Indústries Culturals de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

\_\_\_\_\_. (2001) *Globalització i indústries culturals*. [tesis Doctoral]

\_\_\_\_\_. (2000) *Analisi de vint anys de polítiques culturals a Catalunya*. [Inédito].

BOURDIEU, P. (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa

BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

BOUZADA, X.,( 1999), *Política cultural y sociedad democrática*, Vigo, AESCA.

\_\_\_\_\_. (2003), *Cultura e participación*, Santiago, Consello da Cultura Galega.

\_\_\_\_\_.(coord.)( 2005) *Segundos estudios estratégicos do eixo atlántico*, Libro II, Santiago: Eixo Atlántico.

BUSTAMANTE, E. (coord.). (2002). *Industrias, mercados y diversidad en España*. Barcelona : Gedisa.

BUSTELO, M.(2006). *Diferencias entre evaluación e investigación: una distinción necesaria para la identidad de la evaluación de programas*. <http://www.ucm.es/info/IUDC/revista/redc4/bustelo.htm> (1 of 17)08/08/2006 11:55:51 p.m.

DOMINGUEZ, I.(1992), *Políticas culturales y Cultura industrializada*. Inédito.

FERNANDEZ DEL PRADO, E. (1991). *Política Cultural. Qué es y para qué sirve*. Gijón: Trea.

GIDDENS, A. (1977). *New Rules of sociological Method*. London: Hutchinson.

GIL CALVO, E. (2006). *La ideología española*. Oviedo: Nobel.

LLEDÓ, E.(1998). *Imágenes y palabras*. Madrid: Taurus.

- LOPEZ DE AGUILERA, I. (2000), *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*, Gijón: Trea.
- NEGRIER, E. (2003). *Las políticas culturales en Francia y en España. Una aproximación nacional comparada*. Barcelona, Institut de Ciències Polítiques y Socials. [WP núm 226]. Doc. extraído de: [www.icps.es](http://www.icps.es)
- PRIETO DE PEDRO, J. (1993). *Cultura, Culturas y Constitución*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- RAUSSELL, P. (1999). *Políticas y sectores culturales en la comunidad Valenciana*. Valencia: Tirant lo blanc, Universitat de Valencia.
- RIUS, J., (2005). *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi sociològic del cas barceloní*, Tesis doctoral, EHESS-UAB.
- RODRIGUEZ MORATO, A.(ed.). (2007). *La Sociedad de la cultura*. Barcelona: Ariel.
- RODRIGUEZ MORATO, A.. (dir.), 2005, *El sistema de la política cultural a Catalunya. Informe de investigación*. Fundació Bofill.
- RODRIGUEZ MORATO, A.. RUBIO AROSTEGUI, J. A. , ( 2008) *Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España. Informe de Investigación* [ Red Nacional de Teatros y Auditorios de España]. Madrid: [Inédito].
- RUBIO AROSTEGUI, J. A. (2003). *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Gijón: Trea.
- RUBIO AROSTEGUI, J. A. (2005) . "La política cultural del Estado en los gobiernos populares (1996-2004): entre el ¿liberalismo? y el continuismo socialista". En: *Sistema. Revista de Ciencias Sociales*. Núm. 187. pp.111-124.
- SAVATER, F. (1994). *El valor de educar*. Barcelona: Ariel
- ZALLO, R. (dir.). *Industrias y políticas culturales en España y País vasco*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ZALLO, R., BUSTAMANTE, (1988) E. *Las industrias culturales en España. Grupos multimedia y transnacionales*. Madrid: Ediciones Akal.

**POLÍTICAS CULTURALES Y BIBLIOTECA PÚBLICA DEL SIGLO XXI**  
**CONVERSACIONES SOBRE ALGUNOS TEMAS**  
**RELEVANTES**

Juanjo Arranz, Óscar Carreño y Ferran Farré

**AUTORES:**

Juanjo Arranz. Director de programas de Bibliotecas de Barcelona

Óscar Carreño. Dirección de programas de Bibliotecas de Barcelona

Ferran Farré. Responsable de Equipamientos Distrito 1 de L'Hospitalet de Llobregat

**TÍTULO:** Políticas culturales y biblioteca pública del siglo XXI. Conversaciones sobre algunos temas relevantes

**CORREO ELECTRÓNICO:** [ferranfarre@gmail.com](mailto:ferranfarre@gmail.com), [jarranz@bcn.cat](mailto:jarranz@bcn.cat)

**RESUMEN:** La implantación de las nuevas tecnologías han modificado de manera drástica las relaciones productivas y sociales de nuestro tiempo. La llamada economía informacional ha convertido el valor de lo producido en un elemento intangible e inaprensible, a diferencia del modelo industrial en que el producto final era material y tangible. Ese nuevo marco de interacción profesional ha originado el debate de la reorientación de los servicios públicos, de la implementación de sistemas de calidad en los mismos, cuestionando su capacidad a la hora de satisfacer las cada vez mayores necesidades de los ciudadanos.

**PALABRAS CLAVE:** sociedad informacional, economía informacional, servicios públicos, mediateca.

## I. INTRODUCCIÓN

Las políticas culturales de las administraciones públicas han de adaptarse a las transformaciones sufridas por nuestra sociedad en el contexto global. Algunos de los principios que han inspirado estas políticas han entrado en conflicto con una realidad multicultural y permeable a la adopción de tradiciones divergentes con la del espacio físico de interacción social; así uno de esos principios, el basado en apuntalar una identidad colectiva homogénea y única, principio que nace en el siglo XIX como elemento fundamental del concepto de Estado-nación; en legitimar, en definitiva, aquella invención de la tradición de la que hablaba Hobsbawm, y darle visos de realidad histórica, entra continuamente en conflicto con el nuevo tejido compositivo de nuestra sociedad. También aquel otro principio de las políticas culturales de establecer estándares simbólicos y comunicativos mediante los cuales homogeneizar el grupo social en sus zonas de acción, encuentra dificultades a la hora de implementarse. Así pues, nuestras políticas culturales habrían de sustituir su enfoque monolítico de identidad colectiva, por nuevas formas más flexibles de observar su campo de acción, por una apuesta decidida por la interacción y el diálogo cultural, por la comprensión de una realidad social múltiple y una identidad colectiva mercurial, moldeable por los inputs continuos que provocan los nuevos integrantes de esa realidad y los nuevos individuos que han de participar y reconstruir esa identidad, por gestionar, en definitiva, el contacto y crear un marco de convivencia respetuoso con la diferencia.

La globalización también ha modificado las formas de entender nuestro contexto y de actuar y transformar nuestras acciones, nuestra forma de pensarnos y nuestras maneras de hacer, en definitiva, han metamorfoseado los elementos en que se sustentaba nuestro concepto de cultura. ¿Estamos pues, como afirma Slavoj Zizek, en la época de la cultura de la razón cínica?, o como piensa Fredric Jameson se ha neutralizado la función desenmascaradora de los entre-sijos ocultos de nuestro sistema que ejercía la cultura de oposición, debido a que ahora, como nunca antes, la gente cree saberlo todo gracias a ese Libro de arena que es Internet, y a las posibilidades informativas que nos ofrecen las nuevas tecnologías.

La implantación de esas nuevas tecnologías han modificado de manera drástica las relaciones productivas y sociales de nuestro tiempo. Así, los sociólogos vienen acuñando, desde hace unas décadas, el concepto de sociedad informacional para referirse a las nuevas relaciones económico-productivas originadas en el mundo laboral de Occidente desde la irrupción masiva de las nuevas tecnologías de la información. Esa economía informacional ha convertido el valor de lo producido en un elemento intangible e inaprensible, a diferencia del modelo industrial en que el producto final era material y tangible. Ese nuevo marco de interacción profesional ha originado el debate de la reorientación de los servicios públicos, de la implementación de sistemas de calidad en los mismos, cuestionando su capacidad a la hora de satisfacer las cada vez mayores necesidades de los ciudadanos. Paradójicamente hay un empeño en hacer entrar el Welfare state en crisis cuando existe una mayor demanda y exigencia de servicios públicos de los ciudadanos a las administraciones públicas, y cuando el Estado interviene en el libre mercado para rescatar del derrumbe a unas instituciones financieras para las que el enemigo número uno era justamente ese mismo Estado que ahora acude a su rescate.

En ese contexto social el ámbito profesional de las bibliotecas, quizás como ningún otro, ha visto replantearse sus funciones clásicas, modificar sus sistemas de trabajo, ampliar sus campos de actuación y el soporte material de los documentos almacenados, diversificar sus acciones estratégicas, convertirse en equipamientos culturales de proximidad, gestionar el éxito de público y la satisfacción ciudadana hacia unos servicios que cada día se amplían y se diversifican.

Sobre el papel que la biblioteca pública desempeña en ese nuevo panorama social, sobre cómo encaja el papel patrimonial de la biblioteca pública en este nuevo escenario, sobre el rol que ha de desempeñar la biblioteca pública en el marco de la sociedad de la información y sobre los diversos temas que caracterizan las políticas culturales dirigidas a la bibliotecas públicas de sus respectivas ciudades, dialogan dos experimentados gestores culturales: Juanjo Arranz, director de programas del Consorcio de Bibliotecas de Barcelona y Ferran Farré, técnico de gestión, responsable de equipamientos en el distrito 1 de L'Hospitalet de Llobregat; opiniones encontradas y divergentes sobre el fenómeno de las bibliotecas, y sobre las políticas culturales que las mueven y los resultados que las jalonan.

### **Algunos datos sobre el crecimiento de las bibliotecas públicas. El caso de Barcelona**

Para empezar el debate algunos datos. Números que hablan por sí solos y que al tiempo, paradigmáticamente, merecen unas palabras que los expliquen.

En 1998 Barcelona disponía de 18 bibliotecas públicas, hoy son 32 las bibliotecas públicas abiertas a los barceloneses. Los 11.038 m<sup>2</sup> de servicios bibliotecarios de la ciudad se habían convertido en el 2006 en 36.302 m<sup>2</sup>; el año 1998 fueron 1.362.840 las visitas de las bibliotecas públicas de la ciudad, ocho años después (2006) la cifra había subido hasta las 4.896.978 visitas (un 259,3% de incremento respecto a 1998) y los 759.658 documentos prestados por las bibliotecas a sus usuarios durante el año 1998 se incrementaron hasta los 3.816.777 documentos durante el año 2006 (un 402,4% más que de los prestados ocho años atrás).

El caso de Barcelona resulta paradigmático como ejemplo del crecimiento exponencial cualitativo y cuantitativo que han experimentado las bibliotecas públicas en los últimos años. Ese auge de las bibliotecas y el éxito que sus propuestas han tenido sobre los ciudadanos, se ha basado en su capacidad por reformularse, por ofrecer a sus usuarios potenciales un nuevo marco de servicios acorde con las transformaciones tecnológicas y sociales que han sacudido nuestro espacio físico. La biblioteca pública ha redefinido su rol dentro del ámbito social en que opera y actúa. Sobre algunos de los aspectos más significativos que caracterizan los nuevos papel asumidos por la biblioteca pública versa esta conversación

### **Todo cabe dentro de la biblioteca pública**

Podría sorprender encontrar en las bibliotecas públicas un programa de actividades en que convivan talleres de cocina, seminarios de cyberescritura, conciertos de cantautores palestinos

o catalanes, charlas sobre Leonard Cohen, proyección de películas, ciclos de cortometrajes, audiciones, exposiciones fotográficas sobre la India o las Islas Mauricio o el Malecón de La Habana o el Parque Nacional del Serengueti, puestos a convivir hasta un desfile de drak queens o un irrespetuoso montaje teatral en que se desmonte algún clásico intocable de nuestras letras podría verse hoy con naturalidad en el escenario de una sala polivalente de alguna de las bibliotecas. De tanta variedad puede suponerse indefinición e inexistencia de una política cultural que otorgue a las bibliotecas unos objetivos definidos sobre un marco de actuación concreto. El tema queda resuelto si se otorga a la biblioteca pública un nuevo rol: la biblioteca pública del nuevo milenio ha de mostrarse sensible, y ha de acoger, difundir y promocionar los movimientos culturales de nuestro tiempo y las manifestaciones artísticas en que éstos se expresen en el marco espacial en que la biblioteca ofrece sus servicios: contracultura, oposición cultural a los valores que rigen nuestra normalidad, diversidad, otredad... todo cabe en las bibliotecas.

**Ferran Farré:** Me parece que vender ese cajón de sastre con la excusa de "...mostrarse sensible...acoger, difundir, promocionar los movimientos culturales..." como un nuevo rol, una nueva misión de las bibliotecas, es exagerado. Las bibliotecas han llegado a esa realidad a base de ir incorporando actividades por mimetismo, por casualidad, por omisión de otros agentes, y no por un cambio de planteamiento en su misión, frente a otras políticas de equipamientos culturales. ¿No será que ante la incapacidad de asumir que el modelo clásico está en crisis, que el rol de la biblioteca ha caducado y que nadie se atreve a ponerle el cascabel al gato, cada cual se va acomodando como puede?, ¿que se han subido al carro más de moda -y más fácil- asumiendo el papel de cualquier centro cultural polivalente?

**Juanjo Arranz:** Discrepo sobre este planteamiento. No me parece justo definir los nuevos papeles que la biblioteca pública ha asumido en las últimas décadas en función de las casualidades o de la omisión de otros agentes. La biblioteca ha asumido como propia y como un elemento más de su misión las nuevas necesidades surgidas en una sociedad que no es la misma que aquella en que la biblioteca estaba gobernada por bibliotecaria con moño, propensa a la utilización del efecto sifón para mantener el silencio sepulcral en sus dependencias. No es la de hoy la misma biblioteca que antaño se entendía como templo del saber y lugar restringido a los estudiosos y eruditos. La misma UNESCO ha modificando la misión de la biblioteca pública y los objetivos por los que había de actuar, hasta definir, en su manifiesto sobre bibliotecas públicas del año 1994, el papel de la biblioteca pública como centro local de información y su condición de baluarte democrático al facilitar a los ciudadanos el acceso libre e igualitario a la información. Esa transformación de las bibliotecas, además de ser loable y obligada, no podemos entender ahora la biblioteca pública igual que se entendía en la época de la II República, es la que permite, de manera natural, que ésta se abra a su tiempo y los ciudadanos y sea lugar de cobijo de los diferentes movimientos culturales, y que así continúe siendo, pues sin duda, es uno de los más poderosos valores de la actual biblioteca pública.

**Ferran Farré:** Hacías referencia al papel asignado por la UNESCO a las bibliotecas como centros de información, una función que también necesita acotaciones, pues es tan genérica, que en este caso sirve para entrometerse en el papel -también tradicional y consolidado- de los ar-

chivos, centros de documentación, etc. ¿Dónde está el límite?

**Juanjo Arranz:** La diferencia entre la biblioteca pública entendida como centro local de información y los centros de documentación, estriba en la naturaleza de sus fondos, pues los centros de documentación focalizan su colección en un campo del conocimiento o ámbito profesional específico, mientras que las bibliotecas públicas abren sus colecciones a todos los ámbitos del conocimiento, sin que esto impida la presencia en las mismas de centros de interés o fondos especializados en temas concretos de fuerte arraigo en el espacio geográfico donde la biblioteca presta sus servicios. La diferencia que puede establecerse entre ese concepto de biblioteca pública que define el manifiesto de la UNESCO de 1994 y los archivos históricos no reside tanto en la tipología de los documentos almacenados, y aquí sí que pueden solaparse los fondos de las colecciones locales de las bibliotecas públicas con los archivos históricos locales, ocasionando una duplicidad de funciones y esfuerzos que hay que evitar mediante una correcta coordinación, sino en el público potencial al que se dirigen sus servicios.

### **Patrimonio cultural y nuevas tecnologías o el caso de una complicada convivencia**

Tradicionalmente la función primera y esencial de la biblioteca pública era la de preservar el patrimonio cultural de su entorno y salvaguardar el conjunto de conocimientos cifrado en los libros. Esta visión tan borgiana de la biblioteca se ha visto transformada con la irrupción de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). En ocasiones parece necesario reivindicar el papel patrimonial de la biblioteca pública ante tanta sala multimedia y tanto soporte digital, y eso porque tampoco parece que se aprovechen las posibilidades que ofrecen las TIC a la hora de desarrollar aplicaciones con las que procesar, almacenar y difundir las colecciones locales de las bibliotecas y sus fondos patrimoniales.

Contra esta visión y acaso para matizarla y aun refutarla encontramos el impulso dado, desde la Dirección de Programes de Bibliotecas de Barcelona, a proyectos que inciden en la recuperación de la memoria histórica y que convierten las bibliotecas en centros de difusión de la historia oral. De entre ellos destaca Vivències, trabajo de historia oral en que 16 bibliotecas de la ciudad han coordinado la recogida de testimonios de personas que vivieron la llegada de la II República, que sufrieron la Guerra Civil en la ciudad y la inmediata primera posguerra y que pronto se editarán en formato libro. Hablemos de este proyecto.

**Juanjo Arranz:** Vivències nació en el marco de la conmemoración del 75 aniversario de la proclamación de la II República y del 70 aniversario del inicio de la Guerra Civil. Los objetivos fueron varios, y en diversos ámbitos: contribuir a los procesos de recuperación de la memoria histórica, acercar la biblioteca pública a la gente mayor, realizar con este tipo de usuario un programa de alfabetización informacional, aumentar los fondos locales de nuestras bibliotecas y favorecer un proceso de creación de contenidos culturales. El resultado se puede consultar en la web de Bibliotecas de Barcelona ([www.bcn.cat/biblioteques](http://www.bcn.cat/biblioteques)). Resumiendo mucho, se trataba de recoger el mayor número de testimonios de personas anónimas que vivieron aquellos acontecimientos históricos, dándoles la palabra después de tanto tiempo de silencio, y hacerlo desde un entorno digital, accesible para mucha gente. Pero centrándonos en la memo-

ria histórica y las bibliotecas: bajo mi punto de vista éstas son excelentes plataformas para favorecer procesos de recuperación de la memoria: la recogida, digitalización y preservación de fuentes orales es un buen ejemplo de ello. La proximidad facilita sobremanera el acceso a estas fuentes, que nos ofrecen además la posibilidad no siempre fácil de generar actividades intergeneracionales. El carácter público de nuestros centros, nos obliga además a participar en estos programas destinados a dar la palabra a aquellos que no siempre la toman y a dar un poco de luz sobre nuestro pasado, siempre desde la cotidianidad, y sin la pretensión de hacer historia, sino de completarla, de aportar el valor añadido que supone la oralidad y el testimonio directo de los últimos supervivientes de un hecho histórico clave para entendernos y entender el espacio geográfico en que nos circunscribimos.

### **Bibliotecas públicas y alfabetización informacional**

La irrupción de las tecnologías en la gestión documental de las bibliotecas y en los servicios que éstas ofrecen a sus usuarios, unida al creciente uso que la ciudadanía hace de ellos, han asignado a la biblioteca pública un papel determinante en el despliegue de programas de alfabetización informacional

**Ferran Farré:** Me parece muy pertinente la asignación a la biblioteca de un papel troncal en la alfabetización informacional, entendida en toda su extensión: formación permanente o continuada, encaminada a fortalecer las capacidades y las habilidades de la ciudadanía frente a la información y sus múltiples caras, soportes y medios de transmisión. Frente al crecimiento exponencial de la información en nuestra sociedad, la ciudadanía está cada día en una posición más vulnerable.

La pregunta que deberíamos hacernos es si las bibliotecas están realmente por esa labor, si los profesionales que trabajan en ellas tienen no solo la sensibilidad y la formación sino los medios para "favorecer el dominio de una serie de competencias o habilidades para obtener, evaluar, usar y comunicar la información a través de medios convencionales y electrónicos."

**Juanjo Arranz:** Aulas multimedia, cursos de ofimática y de navegación a través de internet; la dotación en equipos informáticos que en los últimos años se ha realizado en las bibliotecas (en el año 2008 se contabilizan 434 ordenadores con acceso a Internet en las 32 bibliotecas de Barcelona, además de 153 puntos de acceso al catálogo) y el entusiasmo y la preparación de sus profesionales, han otorgado a las bibliotecas un activo papel en la alfabetización informacional. Esta es, sin duda, una línea a seguir y un rol esencial que la biblioteca pública habrá de asumir en el futuro.

En este sentido la biblioteca pública se ha significado como una de las principales herramientas, que desde "lo público" se tiene para disminuir una de las nuevas desigualdades que definen actualmente nuestra sociedad: la llamada brecha digital. Y no sólo desde el punto de vista de la alfabetización informacional a la que estamos haciendo mención, sino dotando a los usuarios de otras capacidades que les posibiliten para dar un paso más en su formación: hacer el tránsito hasta procesos de creación cultural.

**Ferran Farré:** La biblioteca de mi barrio tiene mas de 35.000 volúmenes, dice haber atendido a mas de 45.000 personas en un año, de las cuales no llegan a 7.000 (un 20%) las que hicieron uso del acceso a Internet u ofimática, lo que no es de extrañar, pues entre los de la sección infantil y los generales no recuerdo más de diez ordenadores; la verdad es que no me parece que con estos medios se pueda hablar mucho de nuevas tecnologías.

**Juanjo Arranz:** El papel de las bibliotecas en el terreno de la alfabetización informacional es crucial y las administraciones deben hacer un esfuerzo para dotar a las bibliotecas de los equipos informáticos necesarios para alcanzar este propósito.

#### **Lectura, creatividad, oralidad y biblioteca pública. Los clubs de lectura, los talleres de escritura y la narración de cuentos, ejemplos paradigmáticos**

Uno de los crecimientos más importantes de las bibliotecas ha sido el de los clubs de lectura. Observando el ejemplo de Barcelona, vemos que en el año 1998 inició su actividad el primero de ellos en la Biblioteca Francesca Bonnemaison; en la conmemoración de los diez años de su nacimiento la cifra de los clubs de lectura que ofertan las bibliotecas es de 75, el grupo de 30 pioneros que iniciaron la andadura de los clubs allá por el año 1998 se han convertido hoy en más de un millar de personas que regularmente se reúnen una vez al mes para intercambiar opiniones alrededor de una lectura común y bajo la conducción de un especialista en el campo literario. El incremento de usuarios de los clubs, el crecimiento espectacular del préstamo de las bibliotecas y la popularidad de esta actividad nos lleva a pensar que los objetivos trazados se cumplen plenamente año tras año y que el esfuerzo en inversión económica y humana ha dado su fruto: los resultados son magníficos. Ciertamente la biblioteca parece cumplir con esmero su papel como difusora del gusto por la lectura y el diálogo alrededor de la obra literaria.

**Ferran Farré:** Los clubs de lectura son un acierto y deberían ser uno de los buques insignia de cualquier biblioteca pública. Tienen un sinfín de virtudes: son baratos, ejercen de espacio de encuentro casi familiar entre personas de una determinada edad y una cierta cultura, en algunos casos consiguen metas míticas como la intergeneracionalidad, se podrían clasificar casi de interclasistas y por si fuera poco: fomentan la lectura!

**Juanjo Arranz:** Sin duda, los clubs de lectura se han convertido en la piedra angular de los programas de las bibliotecas orientados a la promoción de la lectura. Como afirmas son actividades de bajo coste y resultados espectaculares en cuanto a la aceptación, asistencia y participación de los ciudadanos. Las bibliotecas han sabido canalizar la necesidad de los lectores de encontrar un espacio de debate y diálogo sobre sus lecturas; han sociabilizado el ejercicio lector ofreciendo un marco de encuentro a los lectores, y en una visión más histórica han subalternizado las tertulias de café decimonónicas y de inicios del siglo XX. Como autocritica, pienso que es justamente en el punto de la intergeneracionalidad donde se ha de trabajar más, pues cuesta hacer arraigar a los clubs de lectura entre los lectores de la franja 20 a 40 años. Se hace necesario incidir sobre estos lectores y animarlos a participar.

Las políticas culturales han focalizado como uno de sus terrenos de acción la difusión de la creatividad personal como elemento de refuerzo de la autoestima individual. Los talleres de escritura se han mostrado como una buena herramienta con la que conseguir resultados positivos en este terreno; y las bibliotecas han acogido la iniciativa con éxito.

**Ferran Farré:** Poner los medios para facilitar la expresión de la creatividad personal, puede estar relacionado con la autoestima o no, (muchos de los grandes genios del arte -incluyendo la literatura- han tenido y tienen la autoestima muy baja, llevándoles en algunos casos al suicidio). A mi modo de ver, favorecer la expresión individual y colectiva (que no hay que confundir con el arte) desde la administración pública, es la respuesta a una necesidad individual que puede llegar a colectivizarse, forma parte del proceso de crecimiento personal, del desarrollo de las potencialidades de las personas, vinculado a la igualdad de oportunidades, a la mejora de la sociedad y a muchos de los ideales modernos, que en tiempos de crisis parece que provoquen sonrisas.

Los talleres de escritura me parecen de los más apropiados para proponer desde una biblioteca, y están en el mismo saco de los talleres de teatro, de pintura, de músicas... que se dirigen al sector no profesional.

**Juanjo Arranz:** La biblioteca debe promocionar las capacidades creativas de los ciudadanos. A este fin responden los diferentes talleres de escritura, y otros tipos de propuestas como talleres de narración oral, de creación de guiones, de animación digital, etc... que las bibliotecas ofertan entre sus usuarios. Se trata justamente de incentivar la capacidad creativa de la gente y promocionar sus potencialidades individuales, y quizás sea esta una buena manera de incidir y acrecentar su autoestima. La escritura, como el teatro, como la pintura y la música, son expresiones artísticas que sirven para este cometido. En cualquier caso hablamos de ejercicios no orientados al patronazgo ni al papel de la Administración pública como creadora y mecenazas de estrellas del escenario, de la farándula o del púlpito.

Antigua como la vida misma es la narración de historias. El manifiesto de la UNESCO sobre Biblioteca Pública de 1994, hace hincapié en el papel de la biblioteca pública a la hora de difundir la tradición oral. Abordada ya la lectura y la escritura como vehículo de fomento de la creatividad personal, toca ahora la oralidad y el papel que las bibliotecas han jugado en su fomento a través de los programas de narración oral, dirigidos a todo tipo de público y que desde hace años cosechan grandes éxitos en las bibliotecas.

**Ferran Farré:** Es cierto que en Barcelona y su entorno se han hecho archifamosas las "horas del cuento", creo que ya forman parte de la biblioteca como el arco detector de la entrada, los lectores de códigos de barras, el ISBN, el chiiiiit de la bibliotecaria mandando silencio, o el último manifiesto de la Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias.

Hemos nacido en un mundo dominado por la letra impresa y moriremos en el mismo mundo, pero dominado por el audiovisual. Al principio era el Verbo y tome la forma que tome todo es

palabra. Cuidar la oralidad, no sólo como algo a rescatar del pasado, sino como algo para el futuro es primordial. Creo que ahí tienen las bibliotecas un objetivo claro y casi exclusivo. Detrás de la información está siempre la palabra y sea audio o visual, audiovisual o gestual, gráfica o ágrafa es algo exclusivo de la humanidad.

**Juanjo Arranz:** Me parece muy acertada tu reflexión sobre la palabra. Efectivamente al principio era el Verbo y éste nos caracteriza como especie y nos infunde, excepciones hay que confirman la regla, humanidad. En este aspecto el papel de la biblioteca pública se me antoja esencial como complemento educativo y como soporte real y efectivo de las escuelas. Aun viendo en un mundo dominado por la imagen (poco más se puede decir después de las reflexiones de Neil Postman, extraordinariamente vigentes en nuestros días), la palabra fijada mediante la escritura y adquirida mediante su lectura continuará siendo el factor clave del proceso cognitivo, y la biblioteca pública debe jugar un papel muy activo en incentivar el gusto por la lectura desde bien pronto a los más pequeños, dotándoles del disfrute de una herramienta que les facilitará el aprendizaje. Obviamente el fomento de la oralidad a través de esas archifamosas horas del cuento a las que te refieres son un elemento clave de ese proceso, una actividad que hace posible que el niño descubra el poderoso efecto de la palabra y que lo anime a la lectura.

### **Biblioteca pública y democracia**

Una de las funciones básicas de la Biblioteca pública es su trabajo activo en la defensa de los valores democráticos (igualdad de oportunidades de acceso a la cultura, fomento del diálogo y la participación activa en el funcionamiento de los centros (parcelas de autogestión ciudadana), solidaridad (movimientos de voluntariado, servicios especiales dirigidos a minorías)

**Ferran Farré:** Es impensable que un equipamiento público no defienda los valores democráticos, otra cosa es cómo lo haga. Que las bibliotecas aplican el principio de igualdad de oportunidades es cierto en la medida que el acceso es libre y los servicios gratuitos, ahora bien dicho esto podríamos hablar de capacidad, de distribución territorial, etc.

La cuestión de la participación es un tema paliagudo, es recurrente y se cuela en la mayoría de los discursos, pero su aplicación se ve relegada muy a menudo en pedir la opinión de la ciudadanía, en incorporar algunas ideas, en delegar algunos trabajos... pero raramente se transfiere a los usuarios parcelas de decisión -o sea de poder- para ejecutar, ya que no hay participación si no hay posibilidad de cambio.

Una de las asignaturas pendientes en nuestro contexto sociocultural es el voluntariado cultural, hemos presumido de crear el voluntariado olímpico, de ser más solidarios que nadie, de tener un tercer sector activo y en expansión constante, pero no hemos conseguido articular algo sólido entre el voluntariado y la cultura. Si las bibliotecas son capaces de hacer algo significativo en ese sentido, prestarían un gran servicio al sector cultural en general.

**Juanjo Arranz:** La posibilidad que ofrece la biblioteca pública de acceder en igualdad de con-

diciones y sin cortapisas al conocimiento, y sobre todo la ampliación constante que se hace de las colecciones, abriendo sus puertas a nuevos formatos y diversificando un fondo documental que ofrece al ciudadano diversas perspectivas y enfoques, es ya por se, un valor democrático extraordinario. La Ley del Sistema Bibliotecario de Cataluña (Ley 4/1993, de 18 de marzo) obligaba a los municipios de más de 5.000 habitantes a disponer de una biblioteca pública, además el papel que asumen los servicios de biblioteca móviles (bibliobuses) en aquellos municipios donde la ley no establece la obligatoriedad de un servicio permanente de biblioteca pública, es decisivo para abastecer de estos servicios a la totalidad del territorio. Sin duda el trabajo hecho en Cataluña en cuanto a la cobertura territorial de los servicios de biblioteca pública ha sido notable.

Cierto que hay que trabajar aún mucho para canalizar la participación activa de los ciudadanos en las bibliotecas, pero se han hecho ya muchas cosas y las bibliotecas de Barcelona a día de hoy cuentan con una importante red de voluntarios que ofrecen los servicios de préstamo de documentos y lectura a los ciudadanos que por razones de falta de movilidad no pueden desplazarse hasta las bibliotecas, prestando un especial interés por aquellas partes de la ciudad que bien por sus especificidades geográficas, bien por sus singularidades constructivas presentan una mayor dificultad para la movilidad de los ancianos o las personas con discapacidades motoras. También los clubs de lectura, auspiciados desde las bibliotecas de Barcelona, de los casales de ancianos son coordinados y conducidos por voluntarios.

### **Biblioteca pública y nuevos formatos documentales**

La biblioteca pública se ha abierto a los nuevos formatos en que se almacena la información y los diferentes soportes en que se registran las creaciones artísticas de nuestro tiempo. ¿Responde el éxito de las bibliotecas a los CD, DVD y demás materiales extratextuales? ¿Se ha relegado el papel del libro? ¿Cambiamos, pues, la denominación de biblioteca pública por la de mediateca pública?

**Ferran Farré:** Es cierto que en el caso de Barcelona y por la acción de la diputación en la red de la provincia, los ordenadores han hecho su aparición y junto a los interminables pasillos de estantes repletos de libros, entre los sillorcitos para que los abuelos lean el periódico y el griterío difícilmente sofocable de los niños, hay algunas pantallas disponibles.

El papel del libro se está relegando en la vida profesional y en la doméstica, en el trabajo en las aulas más avanzadas de todos los niveles de la enseñanza, en las mesas de trabajo de investigadores, literatos, periodistas... en todas las situaciones en las que se maneja información... menos en las bibliotecas.

En las mediatecas que he conocido había muchos puntos de consulta audiovisual, para tener acceso a documentos de distribución restringida, difíciles de encontrar, obras de referencia, razas, etc. no cuatro estanterías con los últimos éxitos musicales para que los jóvenes se dediquen a la piratería durante los fines de semana.

Pienso que las bibliotecas están entrando en el mundo digital y tecnológico y que deben incor-

porarlo pensando en su misión cultural y social, no buscando reclamos fáciles que aumenten el número de clientes. Si las bibliotecas han de pasar a ser mediatecas, no va a depender solamente de la incorporación de documentos en otros formatos y soportes, habrá de pasar por un replanteamiento de su función, del diseño de los espacios, del equipamiento técnico, del perfil de sus trabajadores... y al final de la cadena, del reconocimiento público de su nueva función y de la respuesta de la ciudadanía.

**Juanjo Arranz:** Me parece muy interesante tratar sobre la amenaza que para las bibliotecas supone la utilización del mundo digital y tecnológico y la entrada de formatos como mero reclamo para el aumento de clientes. De hecho la entrada de nuevos formatos ya ha supuesto la adecuación de nuevos espacios en las bibliotecas (salas multimedia, espacios adecuados para la reproducción de formatos de audio e imagen). A menudo nos planteamos qué parte de responsabilidad en el éxito de las bibliotecas públicas tienen la entrada de estos nuevos formatos. Yo creo que mucha, aunque los indicadores nos demuestran que en Barcelona el fondo general de libros es el que más sigue prestándose a los usuarios, pero también entiendo que las bibliotecas han de seguir acogiéndolos para completar sus colecciones y albergar los diferentes materiales informativos; esta ha de ser su prioridad y el interés de los usuarios por estos nuevos materiales consecuencia y no causa de las nuevas adquisiciones para los fondos documentales de las bibliotecas. La gestión de las colecciones de las bibliotecas resulta uno de los factores claves de sus políticas y aquí hay que apostar por la calidad de contenidos, independientemente del formato en que se presenten esos contenidos. No hay que plegarse a las reglas del mercado cultural, ni al éxito fácil de priorizar en esas colecciones la adquisición de productos culturales que no tienen otro valor que el ser consumidos en masa. El papel del bibliotecario y los criterios de selección que aplique en el momento de comprar documentos que completen sus fondos es crucial.

#### **La biblioteca pública equipamiento público mejor valorado por los ciudadanos: políticas culturales eficaces o políticas paliativas de la insatisfacción social**

Las bibliotecas públicas se presentan, en el caso de Barcelona, como los equipamientos culturales mejor valorados por los usuarios. La cuestión que debería plantearse es si esta satisfacción responde a una aplicación sistemática de políticas culturales que han resultado eficaces o bien al hecho de que las bibliotecas pueden presentarse delante del ciudadano como un equipamiento simpático que, lejos de provocar los malestares que su mal funcionamiento les ocasionan en otras parcelas de los servicios públicos como la sanidad, la educación o los servicios sociales, les facilita el acceso a los más diversos consumos culturales de manera gratuita.

**Ferran Farré:** ¿qué valoran exactamente los ciudadanos? ¿sobre qué se les ha preguntado? ¿sabían de antemano cual es la misión de las bibliotecas? Me parece un poco peligroso justificar una intervención, un servicio o un equipamiento solamente por el índice de satisfacción del usuario. Ya sé que últimamente se lleva mucho el seguidismo de la demanda, la obsesión de la clase política por evitar la crítica (que interpretan como conflicto, y no como proceso de mejora y libre expresión de la ciudadanía) y la necesidad casi enfermiza de validar cualquier

intervención con un puñado de datos estadísticos, pero no creo que esto nos aporte nada nuevo ni nada bueno. Si la satisfacción del usuario no coincide con la consecución de los objetivos es irrelevante, ya que obedecerá a otras causas.

**Juanjo Arranz:** En modo alguno se pretende supeditar, y aún menos magnificar, la planificación de los servicios que ofrecen las bibliotecas públicas con el grado de satisfacción que los ciudadanos tienen de ellos. El diseño, planificación y ejecución de los servicios que las bibliotecas ofrecen a sus usuarios responden a un análisis previo de sus necesidades, y en el mejor de los casos a actuaciones que pretenden avanzarse a ellas. Desde hace un par de años el Ayuntamiento de

Barcelona incorporó a las bibliotecas en las encuestas dirigidas a captar el grado de satisfacción de los ciudadanos respecto a los servicios municipales. Las encuestas inciden sobre la regularidad y frecuencia de usos de los equipamientos y sobre el grado de satisfacción de la utilización de los servicios que ofrecen estos equipamientos, en función de la expectativa previa creada y del nivel de cumplimiento posterior de esa expectativa. En estos últimos dos años los servicios ofertados por las bibliotecas públicas han sido los mejor valorados por los ciudadanos de la ciudad de Barcelona.

#### **Arquitectura y diseño de la nueva biblioteca pública.**

#### **La exteriorización de la singularidad de las bibliotecas públicas de Barcelona**

El crecimiento del número de bibliotecas en Barcelona se ha basado en el equilibrio entre la adecuación y reforma de edificios de especial valor arquitectónico y la construcción de nueva planta. Mediante la adecuación y reforma de antiguos edificios se ha vinculado la imagen de las bibliotecas a espacios de especial relevancia arquitectónica, a destacados elementos patrimoniales del territorio geográfico desde el cual se proyectan los servicios que ofrecen. Con los edificios de nueva planta se ha querido singularizar la biblioteca como un nuevo y moderno equipamiento cultural abierto a los ciudadanos.

**Juanjo Arranz:** Uno de los aspectos definitorios de la biblioteca pública actual ha sido la importancia decisiva prestada al diseño de sus espacios. Así sus espacios interiores se han adaptado a las necesidades de los servicios que se ofrecen: salas infantiles, espacio de prelectores, separación entre las zonas más lúdicas y de evasión y las de estudio, salas polivalentes para acoger las más diversas actividades, aulas multimedia, servicios de bar, etc... cada uno de estos espacios se ha querido diferenciar del resto dotándolo de personalidad propia (mobiliario, tonalidades de color...). Por lo que respecta a su imagen externa, en el caso de Barcelona, se ha optado por el equilibrio entre la adecuación y reforma de edificios de gran valor patrimonial y arquitectónico (Vapor Vell, Can Mariner, Francesca Bonneimason...) y la construcción de nuevos edificios donde se ha querido resaltar la singularidad de las bibliotecas públicas como equipamientos públicos modernos, exteriorizando visualmente esta singularidad (Jaume Fuster, Sagrada Familia, Sant Antoni). Algo que ha servido también para aumentar la percepción positiva de los ciudadanos respecto a las bibliotecas: nuevos y mejores servicios (contenidos) en excepcionales espacios físicos (continentes)

**Eficiencia de las campañas de fomento de la lectura.****Valoración de recursos y evaluación de resultados. ¿Más dinero invertido, más páginas leídas?**

El Plan de Fomento de la Lectura 2004-2007 incidía en tres objetivos básicos: crear una conciencia colectiva de la importancia de la lectura; desplegar un programa de mejora de las bibliotecas públicas y potenciar las actividades de fomento del ejercicio lector. Para conseguir estos objetivos el Ministerio de Cultura destinó en el año 2007 casi 50 millones de euros para su Plan de Fomento de la Lectura. Las conclusiones de la implementación de este plan fueron que los niveles de lectura habían aumentado en casi 6 puntos porcentuales: la población lectora en el año 2003 era del 52% mientras que en el año 2007 había que cuantificar a la misma en el 58%. Además estas mismas conclusiones diagnosticaban que el 90% de los niños de entre 10 y 13 años eran lectores en el año 2007.

**Juanjo Arranz:** Al hablar de la eficiencia de las campañas de fomento de la lectura nos topamos ante un problema crucial, las dificultades de evaluar y cuantificar el ejercicio lector. ¿Cómo mensuramos la lectura? Aparte del recurso metodológico de la encuesta, que en el campo de los consumos culturales y especialmente del ejercicio lector siempre presenta un sesgo importante, a menudo los indicadores utilizados para evaluar los índices lectores son la compra de libros o los préstamos de libros en las bibliotecas, cuando obviamente todo el mundo sabe que comprar un libro o tomarlo prestado de una biblioteca no conlleva que sea leído. Una vez dicho esto, intuyo que en este país nunca se había leído tanto como ahora, tenemos una de las industrias editoriales más potentes del mundo, escritores best-sellers que se codean con lo mejor del mundo anglosajón, más bibliotecas que nunca, en fin que probablemente las campañas de promoción de la lectura hayan servido de alguna cosa. En cuanto a la fórmula más dinero invertido más páginas leídas, no creo que nos sea útil en el campo de la lectura. No existen fórmulas mágicas de largo recorrido, y aun aquellos fenómenos como Harry Potter no nos aseguran que los jóvenes que se entusiasman con sus aventuras vayan a encontrar vida lectora más allá del niño mago; eso sí, nos ofrecen mejores perspectivas de futuro y nos animan a seguir trabajando con los jóvenes.

**Ferran Farré:** No niego que pueda haber ciertas dificultades para medir impactos culturales, pero me parece casi irresponsable seguir invirtiendo exponencialmente en algo sin poder medir su eficacia y muy especialmente su eficiencia. El Barómetro de Hábitos de Lectura y Compra de Libros 2008 dice cosas como "... el 41,6% se considera lector frecuente, es decir, lee libros diaria o semanalmente y el 13,7% dice ser lector ocasional, es decir, lee alguna vez al mes o al trimestre. En el lado opuesto de la pirámide lectora, el 44,7% de la población dice no leer y, de éstos, el 28,6% confiesa que no lo hace nunca" estos son datos de referencia; también dice cosas como "El perfil del lector español se mantiene y leen con mayor frecuencia las mujeres, la franja de población hasta 45 años y sobre todo, los jóvenes entre 14 y 24 años, los que tienen estudios universitarios y los que viven en poblaciones de mayor tamaño. Por sexo, la tasa de lectoras es ligeramente superior a la de los hombres, 56,6% frente a 54% respectivamente. El hábito de lectura desciende según aumenta la edad y son los jóvenes entre 14 y 24 años los que más leen (73,3%), pero a partir de los 54 años donde el índice de lectores disminuye (45,1% entre la franja de 55 a 64 años y 31,2% entre los mayores de 65 años)"

¿Estos datos coinciden con los de usos de las bibliotecas? ¿El lector que define el barómetro es el usuario de las bibliotecas?

El mismo estudio habla de las bibliotecas y señala que solo el 30,4% de la población acudió a una biblioteca en el último año ¿consideráis que es un buen porcentaje? ¿Están estas cifras a nivel europeo? Barcelona tiene sin duda la mejor red de bibliotecas, pero en la comunidad de Madrid se lee más, ¿hay algún porqué?

Creo que no es tan descabellado establecer un cierto paralelismo, una cierta relación (si queréis dialéctica) entre el desarrollo de los equipamientos destinados al fomento de la lectura y la evolución de la lectura en la población, ¿no os parece? Sería como haber implantado una red de centros para la superación del analfabetismo (llamémosles escuelas) y al cabo de los años no saber si el analfabetismo remite, sigue igual o aumenta.

**Juanjo Arranz:** Diferentes indicadores de los servicios ofrecidos por redes urbanas de ciudades europeas de semejantes características a Barcelona, nos conducen a afirmar que, aun constatando la juventud de la red urbana de bibliotecas de Barcelona y la rémora que supuso el Franquismo, el aumento experimentado en los últimos años ha hecho posible que nos acerquemos a ciudades de otros países en que el despliegue de servicios bibliotecarios tiene una tradición ininterrumpida. Así nos equiparamos al resto de estas ciudades en cuanto a visitas y hemos de seguir trabajando para aumentar la ratio de préstamo/habitante y préstamo/visitante. Esta presencia de las bibliotecas y el crecimiento que año tras año experimentan en préstamos de libros del fondo general y del fondo infantil nos lleva a la conclusión de que efectivamente existe una relación muy directa entre el aumento de equipamientos bibliotecarios y de sus servicios y la evolución de la lectura en el espacio geográfico en que las bibliotecas se circunscriben.

Las bibliotecas públicas en el sistema de equipamientos culturales públicos: competencias y complementariedades.

**Ferran Farré:** No hace mucho tiempo, en uno de esos interesantes laboratorios a los que nos tiene acostumbrados el Centre d'Estudis i Recursos Culturals (CERC) de la Diputación de Barcelona, tuvimos ocasión de discutir sobre la idea de proximidad y de sus posibles centros. Creo que nadie pone en entredicho que una biblioteca es un centro de proximidad (sin olvidar que la ley obliga a tener una biblioteca a las poblaciones de más de 5.000 habitantes, lo que equivale a decir que sólo hablamos del 22,6% de los municipios de Catalunya, aunque éstos concentren el 60% de la población), el problema está en el silogismo: Un centro de proximidad es un centro cívico, la biblioteca es un centro de proximidad, luego la biblioteca puede hacer todo lo que hace un centro cívico; que como es obvio -y con permiso de Aristóteles- es una majadería.

Este no es el lugar ni el momento para analizar la deriva de los centro cívicos en Barcelona, para constatar el abandono en el que han caído como modelo y como gran instrumento de la acción cultural que soñó Eduard Delgado. Tampoco es la ocasión para analizar la ausen-

cia de un sector profesional, cohesionado y organizado, de un gremio que tenga referentes y soporte internacional; como seguramente tampoco vale la pena hablar de la ausencia de un marco legal regulador de los centros culturales que hemos llamado polivalentes, cívicos, etc. Pero algo me dice que si un día hablamos de ello, encontraremos más de una coincidencia entre el vacío de este lado y el crecimiento del sector del libro.

**Juanjo Arranz:** Los modelos de prestación de servicios públicos culturales a la comunidad han sufrido importantes cambios, como también se han modificado los equipamientos y espacios físicos desde los cuales se han ofrecido estos servicios. Certo que la línea casa de cultura - centro social o cívico orientó su actividad a ofrecer este tipo de servicios en un ámbito de proximidad con la comunidad a la cual iban dirigidos. Las bibliotecas iniciaron un rumbo diferente, más concreto, más centrado en el trabajo de tratar los fondos bibliográficos. Aun así no conviene olvidar que ya durante la década de los treinta del siglo pasado la Biblioteca Popular de Granollers, inaugurada en el año 1927, acogía de manera regular manifestaciones musicales; tampoco será necesario incidir en el papel fundamental que las bibliotecas públicas desarrollaron en la defensa de la lengua catalana durante el Franquismo, acogiendo a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, clases de catalán, encuentros con escritores, recitales de poesía y música, etc.

Es cierto que el nuevo papel asumido por las bibliotecas públicas, el éxito de sus propuestas y el respaldo de los ciudadanos, las ha convertido en equipamientos capaces de desplegar un amplísimo abanico de servicios. También se han abierto a toda clase de manifestaciones artísticas, diversificando sus propuestas y atrayendo, consecuentemente, perfiles más disímiles con aquel que caracterizaba al usuario de la biblioteca pública de antaño. En cierta medida la biblioteca pública de hoy en día hermana la tradición de la biblioteca pública clásica, con la herencia de los centros cívicos y el nuevo papel que debe interpretar en el escenario de la sociedad de la información.

**La hegemonía del papel en una sociedad (la nuestra) que está a un paso de la virtualidad. ¿A qué obedece la resistencia a abandonar a Gutenberg?**

**Juanjo Arranz:** Es obvio que la virtualización y digitalización del soporte papel y la irrupción del libro electrónico es una cuestión de tiempo. Su lentitud respecto a las industrias musicales o cinematográficas y el impacto que las nuevas tecnologías han tenido sobre el CD y sobre el cine, responde a la tibieza de la industria cultural a la hora de apostar por una herramienta digital capaz de suplantar al libro, y por cierta resistencia del lector hacia esas nuevas herramientas. Certo es que el formato libro posee una tradición y una solera de las cuales estaban desprovistas los soportes de reproducción musicales o cinematográficos, y cierto es, también, que existe por parte de un buen número de lectores una sacralización del libro como objeto, un ritual que acompaña el ejercicio lector y que casi lo define (la cubierta que se abre, la página que se pasa o la clausura del libro acabado...). El libro electrónico tendrá que imponerse a ese conjunto de ritos que es la lectura tal y como se ha entendido siempre, me atrevería a decir que en cualquier caso la lectura de un libro digital no será equivalente a la lectura tal y como la entendemos hoy. En un panorama dominado por el libro electrónico y por biblio-

tecas digitales en red, capaces de atesorar, sistemáticamente clasificadas, el conjunto del saber, sin mediar espacio físico ni tiempo de acceso, se hace difícil vaticinar como será la biblioteca pública aunque su futuro no podrá obviamente estar lejos de estos nuevos formatos.

**Ferran Farré:** Ahí está una de mis reticencias al despliegue de las bibliotecas basadas en esa idea romántica y de relaciones sacras con el objeto libro. Creo que la administración pública debería ser la punta de lanza, arriesgando en el planteamiento de esa nueva "biblioteca" de la era digital y virtual, y si eso pasa por un cambio radical, debería asumirse el riesgo. Creo que la contradicción entre la era virtual y la construcción de grandes edificios, es cada día más evidente.

Por otra parte hay cifras que debemos tener en cuenta: en España, la industria editorial mueve anualmente cerca de 4.000 millones de euros, un 0,7% del PIB, y da empleo, directo e indirecto, a más de 30.000 personas. Las 776 empresas editoriales agrupadas en la Federación de Gremios de Editores de España representan cerca del 95% del sector y a lo largo de 2006 editaron más de 338 millones de libros y una cifra próxima a los 70.000 títulos con una tirada media por ejemplar de más de 4.900. ¿No estaremos utilizando medios públicos para mantener un gran negocio de muy pocos?

### ¿Qué profesionales exigen las nuevas bibliotecas?

**Juanjo Arranz:** El mundo de la biblioteca pública es uno de los ámbitos profesionales que más ha mutado en los últimos años. La transformación de sus métodos de trabajo, la diversificación de los servicios que las bibliotecas ofrecen a sus usuarios, exige una reformulación del papel clásico del profesional de las bibliotecas. La figura del documentalista está sustituyendo a la del bibliotecario, y el concepto de documentalista como gestor de los cauces informativos que genera la organización en la que está inscrito, va mucho más allá de las bibliotecas, pues su papel se amplifica al mundo empresarial. A este nuevo profesional que será el que también poblará las bibliotecas acaso se le echa en falta la visión humanista que poseían sus antecesores. El debate al respecto es conocido y en estos tiempos nuestros en que lo humanístico está tan desprestigiado (se asocia a partidos políticos exóticos y minoritarios de objetivos nada diáfanos o a grupúsculos poco menos que sectarios que vaya usted a saber qué fines persiguen), habrá que decir que esa visión humanística que se echa en falta entre las nuevas hornadas de documentalistas, reside en una falta de curiosidad por los diversos campos del conocimiento, como si las posibilidades de las nuevas tecnologías y la indiscutible mejora que han supuesto para la clasificación de los documentos y el tratamiento de las fuentes informativas, hubieran relegado el interés por el mismo documento.

Otro de los aspectos a profundizar, se está comenzando a hacer cosas, es una reformulación de los perfiles profesionales de las bibliotecas en función de los objetivos fijados y de los servicios que ofrecen a los ciudadanos. La idea general sería la de crear equipos de trabajo pluridisciplinares que detectaran y se anticiparan a las necesidades y las demandas que los ciudadanos piden a las bibliotecas: informáticos, animadores socio-culturales...

**Ferran Farré:** Es evidente que si la biblioteca va asumir el papel de archivo, centro de documentación, punto de información, centro de formación, espacio expositivo, equipamiento escénico-musical, espacio de encuentro social, y algo más que irá apareciendo, es imposible que una sola persona pueda con todo.

### **El papel de las bibliotecas públicas en el siglo XXI: misión estratégica, objetivos prioritarios. ¿Qué queda del viejo almacén y la señora con gafitas?**

De todo lo dicho se desprende que la biblioteca pública se ha redefinido durante las últimas décadas en función de los cambios producidos en la sociedad, ampliando sus actuaciones y adaptándose a las nuevas situaciones sociales producidas en los contextos geográficos desde donde proyectan sus servicios. Sin duda los cambios continúan y el papel de la biblioteca pública, su misión estratégica y sus objetivos de actuación habrán de continuar moldeándose a las necesidades informativas de los ciudadanos.

**Juanjo Arranz:** La misión que el manifiesto de la UNESCO sobre bibliotecas públicas de 1994, a la que ya me he referido con anterioridad, otorgaba a los equipamientos de biblioteca pública me parece aún hoy vigente y muy acertado como marco esencial de actuación de la biblioteca ante los ciudadanos. El otorgar a la biblioteca el papel hegemónico en materia de compilación, selección, clasificación y difusión de la información en el espacio físico al que sirve, sigue vigente. Potenciar los valores democráticos e integradores de una sociedad tan mutante como la nuestra también habrá de convertirse en objetivo prioritario de la biblioteca pública. El viejo almacén y la señora con gafitas se muestran como iconos de una biblioteca de antaño que ejerció su papel (patrimonial) al mando de una serie de profesionales y orientada a un público determinado (eruditio de gruesos anteojos y gabardina en ristre). La biblioteca del siglo XXI demanda otros profesionales con nuevas competencias (información, tecnologías, acompañamiento a la creación) por suerte ya presentes, y está abierta a una gran variedad de potenciales usuarios. Asimismo, tendrá que enfrentarse a las nuevas formas de almacenamiento de una información cada vez más digitalizada.

**Ferran Farré:** Me parece bien seguir el manifiesto de 1994, en el que un organismo internacional otorga una serie de privilegios a un sector, sin tener en cuenta a los demás y sin preocuparse demasiado de las posibles ingerencias en otros terrenos profesionales y en campos de intervención cultural suficientemente desarrollados. Los doce puntos del manifiesto van de lo más concreto "...crear y consolidar los hábitos de lectura en los niños desde los primeros años..." (En eso estamos absolutamente de acuerdo), hasta lo más ambiguo e interpretable "...brindar posibilidades para el desarrollo personal creativo." que yo podría interpretar que debe hacerse desde los libros y los documentos y hay quien lo interpreta como el mandato de hacer obras de teatro, cursos de relajación o talleres de pintura (ahí discrepamos). Hay además puntos que no acabo de comprender o de ver el alcance "garantizar a los ciudadanos el acceso a todo tipo de información de la comunidad" ¿quiere decir que las bibliotecas han de ser centros de información hotelera, gastronómica, económica, de moda, etc.?; también dice "prestar servicios adecuados de información a empresas, asociaciones y agrupaciones de ámbito local". O sea que además tienen que trabajar

gratis para las empresas.

Es verdad que hay un punto, un solo punto, que habla del uso de la información y su manejo a través de medios informáticos, pero si hemos de ser un poco rigurosos, de esos puntos no se puede deducir una biblioteca/mediateca, avanzada a su tiempo y preparada para la nueva sociedad del conocimiento virtual en la era digital, ¿no?

**Juanjo Arranz:** Sin duda el papel de la biblioteca pública estará sometido en el futuro a nuevas redefiniciones y sus funciones habrán de ser resultado de captar las nuevas necesidades de sus usuarios y los nuevos usos que éstos hagan de los productos culturales. Aun así, la biblioteca pública habrá de continuar incidiendo en su papel de mediador entre las fuentes del conocimiento y sus receptores, continuará siendo el espacio donde se clasifica y se ordena el mundo del saber y el saber del mundo, aunque este saber se codifique en nuevos soportes digitales. Y eso aun cuando los espacios físicos hexagonales, sucesivos e infinitos, que imaginaba Borges, se transformen en intangibles laberintos virtuales.

# **LA CREACIÓN FOTOGRÁFICA ESPAÑOLA EN EL SEÑO DE LAS LIBERTADES POLÍTICAS Y LA TOLERANCIA IDEOLÓGICA UN CAMINO DESPEJADO HACIA EL PROGRESO CULTURAL**

Jesús Micó Palero

AUTOR: Jesús Micó Palero.  
Fotógrafo e investigador de la fotografía

TÍTULO: La creación fotográfica española en el seno de las libertades políticas y la tolerancia ideológica: un camino despejado hacia el progreso cultural.

CORREO ELECTRÓNICO: [jesus.mico@gmail.com](mailto:jesus.mico@gmail.com)

RESUMEN: Recorrido por la fotografía española de creación en sus diferentes etapas históricas para comprobar cómo los períodos de ausencia de libertades políticas y de expresión inciden en una clara desaceleración, enquistamiento e interrupción de lo que hubiera sido su desarrollo natural sin ningún tipo de censura. Análisis de las carencias que todavía ofrece el caso español si lo comparamos con el de otros países con un nivel de desarrollo económico, social y cultural equivalente al nuestro pero que no han sufrido la represión ni la dictadura en su pasado reciente.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, fotografía aplicada, fotografía de creación, Pictorialismo, fotografía moderna, fotografía contemporánea, arte.

## 1. INTRODUCCIÓN. CONCEPCIÓN PÚBLICA DE LA FOTOGRAFÍA. PROYECCIÓN INTERNACIONAL.

La fotografía española contemporánea, la de nuestra era democrática, presenta unas claves de desarrollo bastante particulares con respecto a la realizada en otros países avanzados de nuestro entorno occidental. De la misma manera que en las recientes olimpiadas de Pekín toda la crítica deportiva especializada y muchos gestores y técnicos encargados del éxito de nuestros atletas se han encargado de recordarnos hasta la saciedad que el nivel del deporte español se encuentra (con respecto a lo que éramos antes de la llegada de la democracia) en una nítida fase progresiva de avance pero que, pese a todo, seguimos en clara desventaja de lo que corresponde a cualquier país con nuestro nivel de progreso, bienestar y desarrollo, en el caso de la creación fotográfica nacional podemos adelantar que ocurre algo equivalente. Nuestra fotografía tiene poca repercusión internacional. Ello no obstante a pensar que no tenemos buenos autores/as ni a que realicemos una fotografía ingenua. Ni mucho menos. Lo que resulta relevante es que las estructuras de creación, divulgación, formación, promoción y, en definitiva, institucionalización de la fotografía en España están bastante menos afianzadas y desarrolladas que en la mayoría de los países occidentales. Y esta situación no es fruto de la mala suerte o de una especie de incapacidad innata de los que conforman nuestro estamento fotográfico. La razón que ha generado este retraso histórico deviene, una vez más, de la enorme deuda adquirida en nuestro reciente pasado en ausencia de libertades. Sin poder afirmar desde luego (y tal y como analizaremos a continuación) que antes del año 1939<sup>1</sup> la fotografía española se encontraba en un plano de igualdad con respecto a la norteamericana, alemana, francesa, británica o soviética, cabe subrayar sin embargo que, sin lugar a dudas, fueron los cuarenta años de dictadura franquista los que -entre otras muchas cosas de vital importancia, claro está- definitivamente enquistaron estéticamente e ideológicamente nuestra fotografía. El esfuerzo de creadores/as y gestores/as españoles durante el último cuarto de siglo XX y durante esta -casi- década que llevamos del XXI no ha sido pequeño pero, como en el deporte<sup>2</sup>, seguimos insatisfechos con la recompensa que obtenemos cuando salimos fuera. Esas cuatro décadas de atraso secular pesan aún demasiado. Hay mucha gente implicada en mejorar la situación<sup>3</sup>, desde luego, pero no podemos negar lo evidente. Basta enumerar la muy escasa (y, en algunos casos, inexistente) nómina de fotógrafos/as españoles/as en las colecciones (tanto públicas como privadas) y museos de arte moderno y contemporáneo más importantes del mundo para llegar a esta conclusión. Trabajamos arduamente pero nuestra proyección internacional es insuficiente.

Es por ello que un análisis de esta situación contemporánea requiera, antes que nada, revisar también los antecedentes y el origen de esa deuda (lo que, a su vez, precise compararlos con la situación en otros países occidentales desarrollados). Para este claro entendimiento, por tanto, nos hemos de remontar a los inicios del medio fotográfico atendiendo especialmente al fenómeno del Pictorialismo dado que, como veremos, dicho movimiento en España -junto a otra serie de factores sociales y políticos influyentes- tendrá unas características bastante peculiares que resultarán tremadamente significativas para la concepción pública que hasta el momento hemos desarrollado de nuestra fotografía (especialmente si lo comparamos con lo sucedido en otros países europeos y en Estados Unidos).

De hecho, resulta poco menos que bochornoso adelantar que, de alguna manera, la contemporaneidad de la fotografía española arranca de la lucha contra los últimos estertores de dicho movimiento (que, en nuestro contexto, convenientemente reciclado en los años sesenta, se extendió ¡hasta casi los setenta!) a diferencia de lo ocurrido en el resto de países desarrollados, donde el *Pictorialismo* se abandonó -como movimiento estético en activo- nada más y nada menos que al acabar la primera guerra mundial. Esta apreciación históricoestética no es baladí y marca de forma significativa todo el curso "retrasado" de la fotografía contemporánea española, una fotografía que, como en otros muchos órdenes de nuestro desarrollo cultural, social, económico, técnico, industrial y político, está haciendo esfuerzos impropios por re-situarse en un nivel de desarrollo y aceptación internacionales como el que, sin lugar a dudas, debería corresponder a una potencia europea moderna como la nuestra.

## 2. LA FOTOGRAFÍA DE CREACIÓN Y SU NORMALIZACIÓN INTERNACIONAL

### 2.1 Recorrido histórico por la fotografía internacional a manera de resumen sucinto.

#### Fotografía premoderna

Dado que la fotografía es un área de conocimiento no muy extendida entre un público no especializado, es necesario explicar al lector neófito y a manera de resumen muy general el desarrollo que dicho medio ha tenido en el panorama internacional del mundo desarrollado. De esta manera podremos entender mejor, por comparación, el particular caso español.

Así, básicamente, podemos relatar muy esquemáticamente la cronología de la fotografía comenzando con su célebre irrupción histórica en 1839 -momento en que se presenta al mundo-, irrupción que debemos entender como una causa y, a la vez, como una consecuencia del pensamiento ilustrado y científico de finales del XVIII y principios del XIX (la fotografía nace del progreso tecnológico y científico de dicho periodo y contribuye al notorio avance del mismo). A ese célebre arranque le suceden unos primeros cincuenta años de progreso y maduración tecnológicos del invento en los que el medio se valoró fundamentalmente por sus cualidades documentales (verismo, objetividad, realismo tecnográfico) y tuvo una preeminente aplicación utilitaria. Es el gran momento en que se documenta y explora gráficamente -y hasta la saciedad- el mundo y la vida. La fotografía es la perfecta herramienta para servir a las distintas ramas del saber, de la ciencia y de la vida. Los fotógrafos documentan desde lo infinitamente lejano hasta lo microscópicamente diminuto (se realiza fotografía topográfica, geográfica, antropológica, médica, científica, astronómica, microscópica, de identidad y criminalística, retrato de la naciente burguesía, documentación arquitectónica y arqueológica, etc). Es por ello que hasta 1890 la fotografía, medio todavía tecnológicamente complejo, será patrimonio exclusivo de profesionales y de escasos aficionados avanzados. En torno a 1890 acontece el gran fenómeno de democratización<sup>4</sup> de la fotografía con la llegada del importante avance tecnológico que supuso la pequeña y absolutamente simplificada cámara Kodak y similares (las abuelas de las cámaras instantáneas automáticas). A partir de ese momento todo el mundo podrá realizar fotografías, naciendo profusamente la instantánea banal realizada por cualquier aficionado amateur sin formación alguna. Con ello, la industria

fotográfica se transforma y se convierte en algo basado en una demanda fundamentalmente popular Y dirigiéndose a la venta de pequeño material y de los medios para realizar fotografías básicas -revelados, rollos de película y cámaras no profesionales-. Esta avalancha de ingenuos invasores del medio hizo que muchos aficionados avanzados reaccionaran creando las claves de lo que constituiría el primer gran movimiento estético definido dentro de la historia de la fotografía, el *Pictorialismo Internacional* de *Fin de siglo XIX*. Un movimiento que, curiosamente, reivindicará legitimidad artística para una concepción de la fotografía basada en la idea de que sólo la imagen fotográfica que se manipule -con métodos físicos y/o químicos<sup>5</sup>- para que se asemeje a una pintura (con resultados cercanos a los de un grabado o un cuadro impresionista, por ejemplo) y que se someta a criterios compositivos de tipo academicista (siguiendo los típicos patrones de género habituales de las bellas artes: paisajes, retratos, bodegón, figuras, etc.) será una fotografía de verdadero corte artístico que se diferenciará de la simple fotografía directa realizada por los nuevos y numerosos aficionados o usuarios sin formación alguna. La fotografía pictorialista se desarrollará y difundirá fundamentalmente en eventos gestionados por asociaciones de fotógrafos y fotoclubes, a través de sus diferentes convocatorias de salones de exposición y sus publicaciones y diferentes certámenes y concursos. Para muchos resulta históricamente paradójico que se manipulara el medio tan intensamente como para disfrazarlo de sus cualidades inherentes -documentalidad, mecanicidad y reproductibilidad técnica- y que a este producto tan pictorial y *tan poco fotográfico*, se le entendiera como fotografía artística y elevada, despreciando todo lo que no se ajustara a este patrón de tratamiento y distanciamiento de lo real. El *Pictorialismo*, que tendrá una estructuración y organización internacional, duraría como opción estética principal hasta la primera guerra mundial.

Teniendo en cuenta que dicho conflicto conllevó millones de muertos y que, en definitiva, supuso el primer gran fracaso flagrante de la condición humana, es lógico que ya nada pudiera ser igual después de su conclusión: una vez acabada la guerra se produjo una brutal renovación de las ideologías, la moral y el pensamiento universales. Los deseos de cambio y de empezar renovadamente desde cero se aplicarán a todos los órdenes y, de manera particular, al fenómeno del arte. Especialmente en Europa, territorio convulso afectado directamente por la contienda y rápidamente sembrado con la semilla de la revolución y el fascismo, en un ferviente clima de manifiestos y contramanifiestos, los jóvenes artistas se cuestionan con angustia y escepticismo el sentido del arte. Entre otras muchas cosas se desvanece el histórico divorcio Ciencia/Arte (o Tecnología/Arte) quedando obsoletas aquellas mentalidades que veían en la máquina un obstáculo para la creación artística. Si los pictorialistas habían intentado situar la fotografía en el plano de las bellas artes, lo habían planteado en un contexto histórico, ideológico y estético anterior, concibiendo el arte y la belleza en un reino fundado sobre un principio clave que separaba las nociones de "arte" de las de "ciencia", "tecnología", "maquinismo" e "industria" según unas cualidades especiales de "espiritualidad", "exquisitez" y "elevación" que reposaban exclusivamente en el primero de todos. En ese contexto cultural, el "espíritu" venía determinado por una organización de sentimientos y sensibilidad, de tradición, academicismo, "genio", temperamento y talento (manual).

## 2.2 Recorrido histórico por la Fotografía Internacional a manera de resumen sucinto.

### Fotografías Moderna y Contemporánea

Hasta aquí se extiende lo que podríamos considerar como el periodo de la Fotografía Premoderna. Por el contrario, los jóvenes creadores/as del periodo de entreguerras, el de las célebres vanguardias de los años veinte y treinta (inicio de lo que se considera la fotografía moderna), liberados de estos esquemas estéticos e ideológicos conservadores y atrasados, no sólo no verán en los nuevos medios tecnológicos impedimento alguno para la nueva noción de arte sino que encontrarán en ellos a sus perfectos aliados y los constituirán en los testigos protagonistas del cambio. La fotografía y derivados serán abrazados con entusiasmo. Se desarrollará un proceso de modernización estética de la fotografía siguiéndose una doble vía: por un lado, en una clara respuesta a las tesis del *Pictorialismo*, se reivindicará legitimidad estética para la fotografía directa, pura, documental, fotográfica (vía fundamental de modernización en Norteamérica y en parte de Europa -nueva objetividad alemana y francesa, nueva visión soviética y alemana-). Por otro, los artistas europeos/as (y algunos norteamericanos que se trasladan al nuevo continente), entre otras cosas, dinamitarán las bases de la concepción tradicional de imagen fotográfica y realizarán una fotografía heterodoxa, mestiza, con manipulaciones<sup>6</sup> de todo orden, irreverentes y, en muchos casos, al servicio de claros fines ideológicos, políticos y revolucionarios. Esta fotografía caracteriza en gran medida la vanguardia europea: fotomontaje, collage, imagen sin cámara, fotograma, nuevas técnicas de impresión y de difusión pública de la fotografía (revistas, boletines, octavillas, cartelería política). En definitiva, estos jóvenes autores/as, desde sus diferentes postulados estéticos (futurismo, dadaísmo, surrealismo, nueva visión y bauhaus en Alemania, fotografía revolucionaria soviética, etc.) cambiarán no sólo la noción de arte sino la de la fotografía en sí.

Con la llegada de la segunda guerra mundial, toda la experimentación de las vanguardias será abandonada y, de forma muy general, la fotografía se redirigirá a un documentalismo gráfico de corte humanista positivo, basado en las tesis estéticas y conceptuales de la teoría del *instante decisivo* de Cartier Bresson, vehiculado a través de las revistas gráficas semanales<sup>7</sup> -Life, Look, etc- y santificado institucionalmente por la magna exposición *The Family of Man*, producida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) y exhibida internacionalmente por sesenta y nueve países, siendo visitada por más de diez millones de personas. Esta concepción tan moralizante -y tan exitosa- de la fotografía de reportaje tuvo una crucial respuesta histórica -de signo contrario- en lo que podríamos llamar la teoría del *instante intrascendente o intersticial* del suizo-norteamericano Robert Frank (afín a la *Beat Generation*), planteamiento que supuso el pistoletazo de salida de la fotografía contemporánea internacional (a partir de los años sesenta del pasado siglo).

Para terminar con este muy breve resumen del panorama general de la fotografía internacional cabe mencionar (y sólo podemos enumerarlos por razones de economía del artículo) que, a partir de los años setenta, la fotografía internacional se diversificará en múltiples movimientos y nuevos ámbitos: el reportaje de la experiencia urbana y del Panorama Social Americano, la New Color Photography y sus extensiones europeas, los grandes retratistas editoriales, la interferencia arte contemporáneo/fotografía y sus transformaciones mutuas, la reflexión so-

bre el cuerpo y las políticas de identidad, la actitud posmoderna, la fotografía como teoría, la intención política, la renacida objetividad, la fotografía construida, la seriación analítica y la secuenciación, la fotografía "interior" o paraliteraria o autobiográfica, el reportaje del compromiso, el nuevo paisaje, etc.

### 3. EL CASO ESPAÑOL Y LA INEVITABLE INFLUENCIA EN ÉL DE LAS LIBERTADES POLÍTICAS

En España, como ya hemos adelantado, desde los comienzos de la historia del medio, la evolución de la fotografía tanto en el ámbito de la creación artística como en el de sus aplicaciones profesionales e industriales se verá ralentizada con respecto a lo ocurrido en los países que, a día de hoy, tienen un desarrollo económico y cultural equivalente al nuestro. Si tenemos en cuenta el gran estancamiento económico, social, político y cultural que supondrán determinados momentos históricos vividos en nuestro país en el primer siglo de vida de la fotografía (que va de 1839 hasta el fin de nuestra guerra civil), y, sobre todo, la enorme y muy larga puntilla final que supuso la dictadura franquista, podremos entender el retroceso histórico que hemos sufrido con respecto a la creación fotográfica de esos otros países desarrollados y los consecuentes coletazos de los que, de alguna manera, aún estamos rindiendo cuentas.

#### 3.1 Fotografía española predemocrática

Para comenzar, la España del XIX que acoge los inicios del invento es un país depauperado que se desangra económica y espiritualmente en la pérdida de su esplendor colonial (el Tratado de París puso a Cuba, Filipinas, Puerto Rico y Guam en manos de los Estados Unidos y, con ello, generó una crisis profunda que afectó de un modo vital a nuestras estructuras económicas, sociales y políticas). La caída definitiva y traumática del imperio<sup>8</sup> y su desmembración ante la -derrotada- retirada de nuestras colonias hacen que aquí no se incite demasiado al registro fotográfico de un antiguo esplendor que hace aguas por todas partes. La documentación fotográfica del XIX, habitual en otros contextos nacionales, se verá realizada en España por profesionales extranjeros -sobre todo franceses e ingleses<sup>9</sup>- que visitan nuestro país para registrar una especie de cercano exotismo antropológico y geográfico que se ve favorecido por unas excelentes condiciones de luz. Esos fotógrafos ambulantes y foráneos se limitaron a registrar paisaje y paisanaje ibéricos con todo tipo de vistas y tipos populares sin más interés para ellos que el estrictamente documental. Mientras, nuestras clases dirigentes comenzaban a generar un profundo subdesarrollo económico fundamentado en la corrupción política, en la obsesión por la guerra de Marruecos -que nos desangró no sólo económicamente sino con la irremediable pérdida de innumerables vidas de jóvenes soldados obligados a luchar pese al claro fracaso de nuestros objetivos militares y políticos en el norte de África-, en la persistencia y no renovación de las estructuras decimonónicas en la industria (con unas pésimas condiciones de trabajo profundamente impregnadas de intransigencia caciquil, de inoperancia técnica y de explotación económica) y, en definitiva, en las radicales afectaciones sociales y políticas que caracterizaron el fin de la Restauración. Si la fotografía realizada por nuestros paisanos pudo reflejar esta convulsa realidad, desde luego no lo hizo -a diferencia de lo ocurrido en otros ámbitos como la literatura, especialmente crítica con la situación: Azorín, Valle In-

clán, Baroja, etc-. No hay ninguna razón que no sea la pura desidia y la ausencia de interés por el medio fotográfico como testimonio crítico de denuncia para justificar dicha actitud en nuestros fotógrafos. Como veremos, ya desde aquel momento (y estamos hablando de los orígenes) comenzamos a no levantar cabeza o a ir con claro retraso. Esta situación no se vería precisamente corregida durante la dictadura del general Primo de Rivera.

Durante todo este periodo y hasta casi la llegada de la última democracia nuestros fotógrafos con pretensiones artísticas habrían estado inmersos en la estética del *Pictorialismo*, siendo especialmente subrayable que, a partir de la primera guerra mundial, como hemos señalado, siga existiendo una elongada oleada *pictorialista* en España (especialmente protagonista durante casi la completa dictadura de Franco y que algunos han denominado como *tardopictorialismo*) con una mayoría de autores<sup>10</sup> reunidos en torno a las agrupaciones fotográficas y con una estética claramente folclorista, costumbrista, llena de tópicos regionalistas y con un rancio interés argumental basado en los tipos, trajes, pueblos y costumbres españolas.

### 3.1.2 Contexto histórico del *tardopictorialismo* español y de AFAL

Y ¿cuál era el medioambiente fotográfico y el sustrato político-social-económico en la España de Franco? Pues hay que decir que, con la llegada de los cincuenta, el franquismo superó ese momento histórico tan negro que fue la década de los cuarenta, el periodo del *nacionalcatolicismo* y su profundo aislamiento internacional. La concesión del plan Marshall (1949-52) con la ayuda de los Estados Unidos -así como nuestra ansiada admisión en la ONU- supondrían el fin de los racionamientos y la recuperación plena de la depauperada economía de la posguerra. Con ello se produjo un mayor desarrollo urbano y un claro bienestar económico -con respecto al de la década anterior- que permitió democratizar actividades de segundo orden como la fotografía -al tener cubiertas las de primero-. Estas actividades suponían un cierto desarrollo social de parte de la ciudadanía y, como tantos otros signos de progreso en la calidad de vida, demostraban la recuperación ya imparable de la posguerra. Prácticamente la totalidad de la fotografía artística de este periodo se canalizó a través de la continua actividad de las agrupaciones y fotoclubes. El agrupacionismo tuvo un desarrollo casi epidémico (dada su completa proliferación por todo el país y la repetición de sus cerradas fórmulas de salón, jurado y concurso). Cada asociación fotográfica era una especie de hermandad entre sujetos que desarrollaban una misma actividad lúdico-cultural que no generaba ningún tipo de conflicto -por lo aislado y acrítico de la actividad- y, que, por tanto, no resultaba nada molesta ni transgredía ningún orden establecido<sup>11</sup>. Estos fotoclubes estaban regidos e integrados por afiliados con poco o nulo sentido crítico y con un absoluto desinterés por lo que se estuviera realizando en el exterior. Pese al aislacionismo político y cultural que se vivía en España durante esos años del franquismo estos autores no parecían intentar ir más allá de la realización de una fotografía completamente acomodaticia al régimen y que no resultaba molesta -al ser concebida no como una disciplina artística sino como una simple actividad recreativa para aficionados-. Las imágenes que realizaban eran un perpetuo derivado del *Pictorialismo*. Y pese a que la fotografía *pictorialista* -al menos como movimiento estético- hacía muchos años que había decaído en el resto del mundo, en España no sólo era la francamente dominante sino que era la única existente y se condensaba en esas agrupaciones fotográficas. El eje central de la

vida en estas asociaciones era el concurso. En general, los asociados competían por un premio que era concedido por jurados integrados por los afiliados más veteranos y expertos. La evaluación de la obra por parte de estos "especialistas" era de orden fundamentalmente técnico -el *pictorialismo*, con sus manipulaciones pigmentarias, lo permite especialmente- y, en lo que respecta al punto de vista artístico, la falta absoluta de formación, la ignorancia y, desde luego, la oxidada capacidad estética de los que evaluaban era la que perpetuaba esquemas caducos<sup>12</sup>, obsoletos, académicos y costumbristas, que se extendían más allá de su momento histórico, de su contexto lógico, y donde todo el mundo se encontraba cómodo sin esfuerzos. En realidad podemos decir que, en la fotografía de los cincuenta en España, la *crítica* -como estamento del arte- no existía ya que en su lugar estaba la figura del *jurado*. Esta dinámica impedía que en la vida de las asociaciones hubiera ningún tipo de planteamiento renovador, sólo eternas variaciones de las mismas fórmulas. Este clima de enquistamiento ideológico y estético del agrupacionismo era afín y paralelo a una concepción social del medio que resultaba tan mediocre, tan dirigida a la idea de simple hobby para amateurs -como podrían ser las agrupaciones de montañismo, o las de danzas regionales, por poner un ejemplo-, que considerar que la fotografía pudiera ser un foco de libre expresión ideológica con tintes de crítica social o política era impensable. La revista *Arte Fotográfico* (1951), poco menos que la *Biblia* para los integrantes de estos fotoclubes, fue la que, hasta bien entrada la democracia, además de dedicarse a la cuestión técnica y química de la fotografía, canalizaría y promocionaría todo el ideario del agrupacionismo, el *salonismo*<sup>13</sup> y el *concurso*. Teniendo en cuenta que, desde el sector social que agrupa a los artistas (en cualquier comunidad del ámbito que sea), siempre suelen existir disidencias, el conformismo social y "artístico" de estas agrupaciones (nada inquietas y sólo preocupadas por aspectos meramente técnicos de la fotografía) resulta sorprendente y, con ello, cargado de significado. Este conformismo acrítico las hizo especialmente neutras y las legitimó en aquella España de los 50. Ni siquiera los censores y vigilantes del régimen hubieron de desplegar una estrategia de control. No hacía falta. Su propia construcción y organización ya inoculaba (por falta de sentido innovador e inconformista) la autocensura en ellas. En general, podemos concluir que las agrupaciones fueron feudos inmovilistas que, pasivamente al principio y luego de forma más voluntaria (al final de los sesenta y durante los setenta), bloquearon los impulsos renovadores de la fotografía española, como el protagonizado por AFAL (siglas de Asociación Fotográfica Almeriense).

### 3.1.3 Excepciones al *Pictorialismo* y al *Agrupacionismo*

Caben destacar tres importantes excepciones durante todo este periodo. 1) En primer lugar se ha de mencionar que, desde el establecimiento de la segunda república en 1931 y hasta el fin de la guerra civil, hay una cierta efervescencia creativa que intenta vincularse a los movimientos artísticos de la vanguardia europea -futuristas, dadaístas, surrealistas y Nueva Objetividad-. Son una pequeña -pero importante- nómina de autores<sup>14</sup> alejados estética e ideológicamente de la rancia preponderancia pictorialista defendida por las asociaciones fotográficas y que, incluso, en muchos casos adaptan su obra durante la guerra a los fines y propaganda política del legítimo gobierno de la República contra el que se habían rebelado los militares insurgentes. Esta vanguardia fotográfica española desaparecerá completamente con el triunfo del fascismo en el treinta y nueve. 2) En segundo lugar, de la misma manera que la

Guerra Civil supondría no sólo nuestro más desangrante episodio histórico de muerte y violencia política vernáculos sino que se constituyó en el laboratorio de pruebas y ensayo general de toda la experimentación bélica que se desarrollaría en la segunda guerra mundial, también nuestro país fue la escuela de los grandes reporteros gráficos del siglo XX -que vinieron de fuera a fotografiar la contienda<sup>15</sup>- y el centro de un renovado interés temático para las revistas gráficas semanales<sup>16</sup>. 3) Por último cabe destacar un tercer fenómeno en este rápido recorrido histórico que estamos realizando. Nos referimos a la actividad de AFAL, agrupación que representará un claro intento de renovación y evolución de la fotografía que se realizaba en nuestro país en la década de los cincuenta y que, como señalaré, tuvo una trascendencia histórica importante pese a terminar resultando ahogada por la fotografía pictorialista que, desde los feudos agrupacionistas, continuaba siendo la obsoleta reina de la situación.

AFAL (nacida en 1950) fue, como hemos adelantado, una sorprendente excepción a todo este clima de enquistamiento cultural de la fotografía española que acabamos de describir. Pese a ser una agrupación de una pequeña ciudad periférica, alejada cultural y geográficamente de las dos grandes urbes españolas, se consolidó en ella una peculiar aglutinación de fotógrafos autóctonos con otros que, desde Madrid, Cataluña y otras regiones<sup>17</sup>, se adscribieron a ella y a todos los planteamientos renovadores que en su sede se gestaron. Por lo pronto, todos estos jóvenes autores -lo mejor de la creación fotográfica española- coincidieron en rechazar cualquier reminiscencia pictorialista demostrando un claro interés por una fotografía documental de corte neorrealista, fotografía que, como tal, tenía un esbozo de crítica y reflexión social y que, al menos, conectaba las creaciones que realizaban con el mundo inmediato en el que vivían todos ellos. Pero no fue excepcional sólo el hecho importante de que renovaran y actualizaran por fin el ideario estético e ideológico de la fotografía española de su momento. También es especialmente remarcable que concibieran y editaran la revista AFAL<sup>18</sup>, un serio foro de difusión de todo lo que hacían -sus propios postulados y creaciones-. Muy importante fue también que -pese al aislamiento internacional y la censura- iniciaran contactos con el exterior<sup>19</sup> y que llevaran sus obras a exponer fuera de nuestro país con unas críticas muy aceptables. También importaron excelentes exposiciones de autores extranjeros y difundieron, entre otras, las teorías de la Fotografía Subjetiva del alemán Otto Steiner, tan en boga en aquel momento. En 1958 publicaron, por fin, el "Anuario de la Fotografía Española", su obra capital, que, de alguna manera, marcó el principio de su propio fin. La revista fue agonizando hasta que dejó de editarse en 1962 y el grupo se disgregó<sup>20</sup>. Pero, pese a su desaparición, se puede considerar que AFAL supuso una especie de viento fresco de renovación y cambio en la fotografía española de la dictadura (renovación que, finalmente, no llegó a prosperar). Podríamos considerarlo como un espejismo, como un paréntesis histórico dentro del ostracismo que terminaría definiendo a la Fotografía Española anterior a los años setenta. Nuestra sociedad en los cincuenta todavía no estaba preparada para crear un medioambiente de cambio cultural como el que hubiera necesitado AFAL para que prosperaran sus postulados. Fue una iniciativa sorprendente pero adelantada al tiempo español.

Los años sesenta fueron de nuevo años de estancamiento y descrédito en la fotografía española. En realidad constituyeron una década de transición entre lo ocurrido en los cincuenta y la espera de un profundo cambio que todavía no llegaba. Las agrupaciones fotográficas con-

tinuaron con su labor aunque con una cierta influencia de ese realismo que no había llegado a cuajar (influencia, eso sí, adaptada a su fórmula de salón de exposición, concurso y jurado pero de nuevo sin capacidad crítica alguna y neutralizado por la propia fórmula del certamen).

### 3.2 Fotografía Española en la década de los setenta: la rebelión

En las postrimerías de la muerte de Franco, en 1971, nacía la revista *Nueva Lente*. De la misma manera que, con perspectiva histórica podemos decir que durante los cincuenta AFAL obtuvo un legítimo prestigio en lo que respecta a la evolución de la fotografía española, veremos que *Nueva Lente* se convertirá en protagonista de esta nueva década y su existencia tendrá una influencia decisiva en toda nuestra fotografía contemporánea. Después del rechazo a la guerra de Vietnam vivido por los estudiantes norteamericanos y de lo acontecido en París en mayo del sesenta y ocho información internacional que terminaría llegando a los jóvenes universitarios españoles, claramente inconformes con la falta de libertades en que vivían- y ante las protestas y deseos de cambio producidos porque se presagiaba la muerte del dictador, en nuestro país se había endurecido la represión y se vivía en ese año el segundo estado de excepción en muy poco tiempo -el anterior fue en 1969-. En 1973, a resultas del atentado en el que muere el almirante Carrero Blanco, la acción represiva aumenta aún más pero, a la vez, se abre un periodo de intensa actividad política de oposición al régimen. En 1975 muere Franco.

La transición política a la democracia plantea cambios acelerados y coincide con una profunda crisis económica que se mantenía en España desde la recesión económica de 1973. Por tanto, la fotografía autóctona se desarrolla en esta década en este contexto de inestabilidad, cambio y crisis y, para bien o para mal, va a reflejar claramente este estado de la situación. La democracia trae consigo el fin definitivo de la censura y del fuerte aislamiento de lo que se estaba haciendo en la creación artística en el exterior. De la misma manera que en el periodo de las históricas vanguardias, etapa de inestabilidad y profundos cambios, la creación artística internacional fue muy activa y fecunda, en España la época de la Transición fue especialmente rica y productiva. La irrupción de la revista *Nueva Lente* (que se mantuvo hasta 1979) supondría un revulsivo completamente renovador, rupturista y claramente provocador dentro de la línea seguida hasta entonces por la historia de la fotografía española. Su irreverencia ideológica y su descaro estético situaban voluntariamente a los lectores de esta revista<sup>21</sup> y a sus jóvenes seguidores fuera del eje central de lo que durante tantos años había sido el entramado cultural de la fotografía española, con las pautas oxidadas pero eternamente dominantes de la fotografía agrupacionista y concursística. Estos jóvenes renovadores se alejaban libre y decididamente de esa práctica de la fotografía basada en esquemas y fórmulas mimetizadas y controladas por igual a lo largo de todos los fotoclubes de nuestra geografía y santificada en las actas de los jurados, unos jurados constituidos por los popes que dirigían estas agrupaciones. Como sabemos, estos señores no tenían ni formación artística, ni perspectiva de cambios sustanciales, ni nuevas fórmulas que aportar. Tampoco poseían, precisamente, un sentido lo suficientemente visionario y rebelde como para proponer salirse de los esquemas pre establecidos por los concursos. De alguna manera, hasta la irrupción del fenómeno *Nueva Lente*, la institucionalización de la fotografía en España pasaba por ese estamento único, que enci-

ma era amateur, el del asociacionismo y el concursismo. Pero desde esta nueva revista provocadora los planteamientos iban a ser radicalmente opuestos y, sobre todo, osados. La de *Nueva Lente* era una respuesta claramente inconformista y rebelde, completamente alejada de la norma reinante y que aceptaba propuestas típicamente rupturistas y heterodoxas. El magazine declaraba su interés por imágenes muy alejadas del acartonado documentalismo de salón (siempre en blanco y negro) que exigían los concursos. Es decir, en *Nueva Lente* se presentaban imágenes en muchos casos de corte banal y/o absurdo, neosurrealistas, eclécticas, divertidas, nada serias, optimistas, con ángulos de cámara extravagantes. Imágenes en colores vivos, arriesgadas, agresivas, desconcertantes, con todo tipo de experimentación formal y con acabados sin el precisionismo técnico que requería la, hasta entonces, fotografía seria y ortodoxa de los fotoclubes. En nuestra joven revista, por el contrario, se priorizaba más el experimentalismo formal y de contenido que el sometimiento a pauta pre establecida alguna. De hecho, a diferencia de la opción conservadora, la de estos renovadores aportaba una finalidad superior para la fotografía de creación: en lugar de ajustarse a unos patrones estrictamente competitivos cuya finalidad era la de realizar imágenes destinadas a un concurso y un salón de exposición<sup>22</sup>, ahora se defendía una fotografía destinada a otro tipo de difusión más abierta al mundo y al arte en general, cosas como publicar en la propia revista (o en otra extranjera) y organizar exposiciones ajenas al mundo del *salonismo* y *concursismo*<sup>23</sup>. Desde *Nueva Lente* se apostaba por firmes y nuevos planteamientos basados en una concepción de la imagen que fuera fuertemente sorpresiva y, con ello, alejada de la pasividad frustrada de los esquemas predominantes hasta aquel momento. Se trataba de conseguir una desfamiliarización de los esquemas visuales convencionales y un desvío de la mirada hacia lugares nada habituales en la fotografía española anterior. La misión autoimpuesta era la de hacer reaccionar al lector y despertarle de su posición cómoda de inoperante espectador. Aunque la revista tuvo diferentes etapas, salvo en la última -en la que languideció ya sin causar ningún tipo de irreverencia-, podemos afirmar que, durante una gran parte de su existencia, *Nueva Lente* supuso el verdadero detonante de la fotografía contemporánea de creación en España. En ella tuvieron cabida no sólo imágenes sino también encendidos editoriales que instaban a manera de manifiesto a una creación mucho más libre y contemporánea. Así mismo era fundamental la presencia en ella de información sobre lo que se estaba haciendo fuera de España. Y, desde luego, se debe mencionar que la estrategia de irreverencia y libertad que planteaba la revista en su conjunto comenzaba ya en el mismo diseño y maquetación de la misma, con unas portadas a todo color que resultaban estéticamente incendiarias en aquel contexto.

En definitiva, en la España de los setenta ya se pudieron ver imágenes libres y experimentales, con un mayor protagonismo de lo conceptual sobre la fidelidad a lo técnico y que no se habían concebido para reproducir los puristas y muy cerrados esquemas compositivos, formales y narrativos de la anquilosada fotografía agrupacionista, la dominante hasta entonces. Al salirse de estos cánones conservadores, la línea editorial de *Nueva Lente* democratizó la posibilidad de recursos técnicos y temas fotográficos abriendo un mayor y más fresco abanico de posibilidades para la fotografía española. En su poética aperturista y participativa, la revista tenía una apreciación tan amplia de lo fotográfico que permitió que en sus páginas compartieran espacio concepciones muy diferentes. En *Nueva Lente* se presentaba desde la fotografía directa documental hasta el fotomontaje, el collage, la seriación y secuenciación de fotográfi-

as, la aplicación de texto sobre el sacroso terreno de la imagen, etc. Así mismo, sus responsables mantuvieron un contacto permanente con la creación fotográfica exterior de corte más vanguardista -recibiendo en sus páginas nuevas creaciones europeas- y fueron completamente permeables hacia otras prácticas y producciones artísticas. La revista también tuvo una importante labor como medio de difusión de la creación fotográfica joven española en el exterior.

Además del fenómeno *Nueva Lente*, si algo significativo hay que añadir a la fotografía española a partir de los años setenta es que nace una generación de fotógrafos documentalistas viajeros<sup>24</sup> que pretenden registrar una España -fundamentalmente rural- que desaparece ante la llegada de la modernización de la sociedad fruto del nuevo ambiente de libertades. Fotografián -en extensos proyectos mantenidos durante años- ricas tradiciones populares (ritos, fiestas y celebraciones) a lo largo y ancho de los principales pueblos y ciudades de toda nuestra extensión geográfica. Por supuesto lo harán de una forma mucho más sensible y crítica que la realizada en épocas anteriores. No pretenderán ninguna exaltación costumbrista de todos los tópicos patrios y de los valores de una España mística y eterna. También en este periodo se inicia un proceso de realce del Fotoperiodismo dado que la prensa en general está dedicada de forma exacerbada a la crónica política y social de lo que está sucediendo en el país. La fotografía no podía ser menos y adquiere un protagonismo especial y es necesaria para cualquier titular que informe de cambios, incidentes y logros políticos de todo tipo. En los primeros setenta aparecen semanarios como *Cambio 16* (1971) o diarios como *El País* (1975) con unas maquetaciones y grafismos adaptados a lo que es ya una prensa moderna. También en este sentido cabe mencionar el nacimiento de la primera agencia fotográfica española, Cover, en 1979, para defender los derechos y la autoría de los reporteros gráficos. Por último, se ha de mencionar que es al final de esta década cuando comienza un cierto proceso de institucionalización y aceptación cultural de la fotografía -pese a que, como veremos a continuación, este fenómeno será más profundo en la década de los 80- con el nacimiento de las primeras galerías de fotografía contemporánea<sup>25</sup>, con el inicio de exposiciones de calidad en salas oficiales, con el impulso a la actividad editorial especializada<sup>26</sup> y con el inicio de la enseñanza con un concreto plan didáctico en las primeras escuelas -casi todas privadas- de fotografía<sup>27</sup>.

### 3.3 Fotografía Española en las décadas de los ochenta y noventa: la normalización

Con la llegada de los ochenta se producirá la consolidación de la fotografía española, situándose nuestro medio en una posición cultural y artística mucho más considerada por parte de la opinión pública y ante las instituciones y la administración. A diferencia de lo ocurrido en la década anterior, con prácticamente *Nueva Lente* como único alentador y abanderado de las reivindicaciones acerca del verdadero sitio de la fotografía en el terreno de las artes plásticas, el peso de esta reconsideración social y cultural de la fotografía producido en los ochenta no recaerá ahora en un solo motor de cambio y se realizará de una forma menos estridente (aunque mucho más eficiente). Toda una corporación de interesados contribuirán a realizar esta transformación institucionalizante de la fotografía en España.

A partir de este momento -y deliberadamente- no vamos a enumerar un enorme listado espe-

cífico de autores y líneas estilísticas de trabajo en una fotografía tan amplia en ambos aspectos como lo es ya la fotografía española de creación realizada a partir de los 80. Por suerte, dado el enorme abanico de posibilidades que generó el trabajo en una democracia libre en desarrollo, este listado se haría interminable para este artículo. Preferimos centrarnos, por tanto, en los aspectos generales de este último periodo que han tenido una especial trascendencia en el tipo de reconocimiento que tenemos actualmente de la fotografía en nuestra sociedad. Especialmente lo que nos interesa es ver una vez más cómo un panorama político de libertades y vida en democracia permite una mayor consideración social, cultural y artística de la fotografía -entre otras cosas más importantes, evidentemente-, lo que conduce a su institucionalización y normalización.

Podemos adelantar que, los años ochenta, en síntesis, supondrán una maduración de todo el estamento fotográfico español. Las iniciativas serían diversas y todas necesarias en su pluralidad y corporativismo. Cada una de ellas contribuiría por un flanco determinado al afianzamiento de la fotografía de creación tanto ante la opinión pública como ante la Administración.

Cabe comenzar con un par de iniciativas reivindicadoras que ilustran el claro descontento que todavía tenían los fotógrafos/as españoles al iniciarse la década de los ochenta, con un país en modernización en muchos de sus órdenes y, por el contrario, en lo relativo al medio fotográfico, con una consideración pésima a nivel institucional -con lo que ello conllevaba-. Por un lado se gestan en 1980 las *1<sup>as</sup> Jornadas Catalanas de la Fotografía* (nacidas fruto del descontento de una decidida asamblea de jóvenes fotógrafos, galeristas y profesores catalanes) en las que, con vistas a proponer medidas concretas de actuación, se debaten por primera vez aspectos relacionados con la gestión de la fotografía por las instituciones oficiales y se analiza cómo debería ser esa acción de la Administración, ya sea en lo que respecta a la enseñanza -planteando la necesidad de que la fotografía entrara en los programas universitarios-, o en el problema de la recuperación y conservación del patrimonio fotográfico y su estudio historiográfico, o en la viabilidad profesional de la fotografía artística, o en la política de becas y ayudas a la creación, o en la creación de departamentos específicos de fotografía en los museos, o en la producción y gestión de las exposiciones institucionales, etc.- En definitiva, por consenso, se publica un libro blanco que tiene como finalidad solucionar históricas carencias y demandar la intervención necesaria de las instituciones oficiales en la génesis de un estamento fotográfico consolidado en una sociedad moderna. En Madrid nace la *Fundación Española de la Fotografía* (1981) con fines equivalentes ya que pretende ser el interlocutor de un diálogo que se establezca entre la comunidad fotográfica y la Administración, un interlocutor que sirva para impulsar definitivamente el reconocimiento oficial del hecho fotográfico. Ambas iniciativas fueron breves pero dejaron un claro mensaje (además, de la primera nació la *Primavera Fotográfica de Catalunya*). El mensaje era inequívoco: a partir de ese momento una nueva generación de fotógrafos/as reclamaba su voluntad de obtener su digno lugar en el seno de una democracia europea y moderna exigiendo unas concretas y definidas políticas de actuación.

Por otro lado, las galerías de fotografía continuaron creciendo<sup>28</sup>, generando algunas de ellas un incipiente colecciónismo privado nacional e intentando exportar a los fotógrafos españoles

al extranjero. Las condiciones en que trabajaban estas galerías eran todavía muy poco estables en lo que respecta a su primera función de generar un mercado estable que otorgue beneficios (tanto a los creadores como a los responsables de las salas). Prácticamente todas tuvieron que buscar otras fuentes de financiación alternativas para compensar la falta de ingresos que generaba su actividad galerística estricta. Pensemos que eran los pioneros y el coleccionismo prácticamente no existía. ¿Cómo vender fotografías a una sociedad que aún no reconocía al medio como uno más de la paleta artística reputada? Por ello hay que decir que estos primeros galeristas -de los que pocos sobreviven como tales a día de hoy- realizaron una labor casi didáctica -enseñando a sus primeros clientes a aventurarse correctamente en comprar fotografías entendidas como obras artísticas- y, desde luego, mesiánica. Como hemos dicho, la mayoría de ellas no obtenía beneficios económicos<sup>29</sup> pero todos y cada uno de sus fundadores/as tenía claro que era el momento de dignificar la fotografía de creación en España con hechos y decisiones, aunque fueran arriesgadas. Por tanto, muchas abrieron y cerraron en un breve espacio de tiempo, pero su presencia -mayor o menor en número de años- se cargó de significado histórico. De hecho este fenómeno galerístico especializado fue en realidad un antecedente de uno de los aspectos que normalizaría realmente la situación de la fotografía en el entramado social español. La normalización pasaría obligatoriamente por la inclusión, por fin, de fotografía en ferias y galerías de arte contemporáneo no específicas para la fotografía sino abiertas a cualquier disciplina plástica. Y esto no pasaría de forma estable hasta los años noventa<sup>30</sup>.

También es destacable el influjo que tuvo -especialmente en los ochenta, cuando más falta hacía- la publicación de la revista *PhotoVisión*<sup>31</sup>. Nuevamente nos encontramos con una revista emblema en la historia de la Fotografía Española. Si de los años cincuenta a los setenta Arte Fotográfico contribuyó de manera más o menos consciente a la perpetuación del Pictorialismo en España -y, con ello, al enquistamiento histórico de la fotografía en nuestro país- y si *Nueva Lente* fue la revista de los setenta que inició el ansiado cambio, *PhotoVisión* en los ochenta -con una línea editorial bastante diferente, como veremos- consolidaría definitivamente dicho cambio situando a la fotografía española en un estado de completa contemporaneidad. Naturalmente es justo decir que, a diferencia de *Nueva Lente*, esta nueva revista no se encontró con un panorama fotográfico desierto -o muerto- a su alrededor sino que se publicó en un contexto en el que, como hemos señalado, había ya otros integrantes del estamento fotográfico trabajando desde diferentes sectores por la dignificación del medio. Tampoco se publicó en un contexto que incitaba a la rebeldía y la insumisión ideológicas por la falta de libertades. *PhotoVision*, por tanto, no requería de la estridencia ni el shock visual de *Nueva Lente* pero su serena y rigurosa labor también fue fundamental para contribuir desde su flanco (el mundo editorial) a cimentar las bases estructurales y el reconocimiento institucional de la fotografía de autor en España. La revista tenía -y tiene- una muy cuidada presentación, con excelentes reproducciones y una impecable factura gráfica. Cada número planteaba un tema monográfico tratado por diferentes autores nacionales y/o extranjeros y, desde luego, se veía acompañado de varios ensayos teóricos de elevado interés además de un magnífico editorial de partida. En general la publicación defendía la idea de corpus o ensayo fotográfico (realizado con un conjunto o serie completa de imágenes de un autor sobre un tema determinado cuya calidad conjunta otorgaba la medida del valor del creador) a diferencia de la idea de fotografía precio-

sista única que durante tantas décadas había mantenido el mundo concursístico (el cual premiaba la excelencia -fundamentalmente técnica- de una imagen). Si *Nueva Lente* buscó un necesario expresionismo escandaloso, insolente y tremendo (aunque fuera para llamar la atención hacia cuestiones tan importantes y serias como la autoría de la imagen o la inclusión de la fotografía en el arte contemporáneo), *PhotoVision* proporcionó un debate mucho menos convulso concentrándose en informar sobre la creación fotográfica con un rigor teórico profundo, sosegado, analítico, cultivado y elegante. Estas claves de comunicación, tan diferentes a las de su revista antecesora, son las que corresponden al nivel social y cultural que adquiere nuestro país en la década de los ochenta, con nuestra plena integración en Europa y el mundo occidental -al pertenecer, por fin, a la Comunidad Económica Europea y al ingresar en la OTAN-.

En este proceso de normalización institucional de la fotografía también desempeñó un importante papel la irrupción de un buen número de nuevas escuelas de fotografía<sup>32</sup> y la inclusión progresiva de la fotografía en los planes de estudio universitarios. En 1981 se crean los departamentos de fotografía, Cine y Vídeo en las Facultades de Bellas Artes de Barcelona y Madrid. Posteriormente otras en diferentes ciudades lo harán, incluidas ya las de Ciencias de la Información. Pero estas inclusiones seguirán siendo lentes e insuficientes a lo largo de los ochenta y noventa y, por tanto, sólo serán un primerísimo paso que, como veremos en breve, no se verá del todo resuelto ni si quiera en el tiempo actual.

Este camino a la normalización del medio que nos trajo el desarrollo de la democracia, implicará que, a partir de los ochenta también se trabaje en otra línea tan abandonada como necesaria para el reconocimiento correcto de la fotografía, el de la recuperación del patrimonio fotográfico y la historiografía autóctona, el de la necesidad de rescatar, conservar, estudiar y promocionar nuestro pasado fotográfico, fuera el que fuera. Durante los ochenta -y luego aún más en los noventa- se crearon archivos, se produjeron exposiciones de carácter histórico (financiándose su investigación previa), se editaron libros (generalmente becados por las instituciones) con nuestra historia propia del medio<sup>33</sup>. Y todo, tanto a nivel estatal como en las diferentes comunidades autónomas. De este modo, se recuperaron y estudiaron nuestros autores históricos y se les realizaron sus pertinentes exposiciones monográficas<sup>34</sup>. También por estas fechas se publicaron las primeras versiones en castellano de libros de referencia como las historias de la fotografía de B.Newhall y de P. Tausk, ambos con anexos especiales actualizados para incluir el caso español.

Otro factor importante de normalización del hecho fotográfico en nuestra sociedad fue el que generó la fértil actividad de los festivales<sup>35</sup> y las exposiciones institucionales. Durante la década de los ochenta nacen los primeros<sup>36</sup> y comienza la presencia de las segundas. Tendrán un mismo efecto. Por un lado importaron fotografía de calidad e internacional, fundamental no sólo para el goce cultural del gran público, primera de sus finalidades, sino para el enriquecimiento histórico y artístico de nuestros fotógrafos/as, que veían así, de primera mano y con un acceso sencillo, la producción foránea importante -tanto clásica como contemporánea-. Como se ha mencionado, es importante subrayar que estos festivales y muestras oficiales comenzaban a presentar también, con exposiciones cuya factura era impecable, la obra que se es-

taba, por fin, estudiando, recuperando y promocionando de nuestros clásicos de la fotografía. Los resultados no podían ser mejores. A gran velocidad el público incorporaba inconscientemente en sus esquemas de valor cultural y artístico a las imágenes fotográficas ya que accedían a ellas en salas bastante nobles -espacios expositivos institucionales-, con una presentación muy cuidada y rigurosa de las obras, con un estudio teórico paralelo, con un estudio histórico del propio medio, con catálogos magníficamente resueltos, etc. Los fotógrafos/as veían por fin a su disciplina artística sacada a la luz de lo que habían sido las tinieblas de su reconocimiento público. Las administraciones oficiales encontraron en ambos tipos de eventos una clara rentabilidad política y mediática. Lo cual es lo habitual en estos casos y, por tanto, hay que entender como un efecto inevitable del que todos salímos beneficiados. Las muestras de fotografía bien acabadas trajeron consigo la popularización y el reconocimiento de una disciplina que, rápidamente, encontró un gran espectro de público neófito y acostumbrado hasta entonces a otras disciplinas plásticas -aparentemente- más complejas.

Por otro lado, los ochenta también fueron los años en los que se iniciaron las primeras tentativas museísticas, aunque terminaran no cuajando. En 1984 el Museo Español de Arte Contemporáneo creó un departamento de Fotografía, Vídeo y Artes de la Imagen pero nunca llegó a consolidarse al producirse poco tiempo después la absorción del MEAC por el Centro de Arte Reina Sofía. En el año 1985 se crea el departamento de fotografía de la Fundació Joan Miró -que finalmente no respaldaría suficientemente al equipo que lo planteó y éste dimitió casi dos años después-. En el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de la fotografía (1989) se publicó un catálogo -150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional- que presentaba por primera vez un estudio profundo de los fondos fotográficos de tan importante entidad. También otras administraciones autónomas y municipales habían entendido la necesidad de recuperar, conservar e inventariar archivos fotográficos de diferentes comunidades y ayuntamientos. Pero es necesario matizar que en este apartado relativo a la museística de la fotografía en España a partir de los ochenta se debe diferenciar la relación Fotografía/Museo en dos ámbitos de signo bien distinto. Por un lado, aquella que valora la fotografía documental pero entendida como una perfecta herramienta aplicada al registro gráfico de otros órdenes de la cultura como son, fundamentalmente, la Historia, la Arquitectura, la Arqueología y el Arte -que es como está presente la fotografía en los fondos de muchos archivos públicos, con una concepción, por tanto, utilitaria-. Por otro, existe una actitud museística para con la fotografía pero que entiende a esta última como objeto estético a conservar, es decir, que concibe a la fotografía como una disciplina plástica que genera obras artísticas sobre soporte fotográfico susceptibles de colecciónar. Y si a esto último nos referimos, sirvan los ejemplos del MEAC y de la Joan Miró para imaginarnos el panorama de entonces.

De todas formas, en 1989 se inaugura el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), un centro que desde sus inicios se plantea por primera vez contemplar a la fotografía como una forma artística más, tanto para su colección de fondos como para sus labores de exhibición y promoción. El IVAM comienza con fotografía moderna pero luego, en un alarde de cordura, ante el muy deficiente tratamiento museográfico que se hace en el resto del Estado, decide completar su ámbito de actuación a fotografía antigua y contemporánea. Exactamente igual pasaría con el Centro de Arte Reina Sofía que se abre en 1992 en Madrid y que, en un principio,

plantea una política de adquisiciones y de muestras que sólo contemplaba fondos de fotografía moderna -vanguardias históricas-. Posteriormente terminaría virando a un espacio mucho más amplio de trabajo admitiendo fotografía contemporánea con toda normalidad. Por último, el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) creó en 1996 un departamento de fotografía destinado a acoger las fotografías de los fondos de arte de la Generalitat. Posteriormente amplió su campo de interés con las donaciones, depósitos y adquisiciones de fotógrafos catalanes.

En definitiva, es a lo largo de los noventa cuando la actividad museística de la fotografía en España se normaliza. Desde entonces han nacido museos y centros de arte contemporáneo que tienen perfectamente incorporada la política de adquisiciones y exposición de obra fotográfica como una disciplina plástica más. MACBA en Barcelona, CAC en Sevilla, CGAC en Santiago de Compostela, *Artium* en Vitoria, CAC de Málaga, CAB de Burgos, MUSAC de León (éste quizás con la apuesta más arriesgada y emergente), etc. También ya en los noventa nacieron centros específicos de fotografía, como el CAF<sup>37</sup> o el Photomuseum de Zarautz o el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca<sup>38</sup>. También ya en esta última parte del siglo XX se crearían colecciones públicas como la del ayuntamiento de Alcobendas y fundaciones privadas con importantes colecciones de fotografía como son la Fundación ARCO, Fundación Banesto -que pasaría al Reina Sofía- o la Fundación Telefónica. Así mismo, numerosas salas oficiales comenzaron a programar fotografía con regularidad y con especial protagonismo como el Canal de Isabel II de Madrid, la sala Parpavó de Valencia, el Círculo de Bellas Artes de Madrid (especialmente su sala Amadís, muy dirigida a los autores noveles), el Centre d'Art Santa Mónica de Barcelona, etc.

### 3.4. PANORAMA ACTUAL Y CONCLUSIÓN

Para concluir, en los últimos años del siglo XX y lo que llevamos del XXI podemos afirmar que las estructuras de afianzamiento de la normalización de la fotografía no han dejado de consolidarse. En todos los ámbitos se ha mejorado o reforzado la situación que hemos descrito hasta el momento. De todos estos vectores que, desde los ochenta, han intervenido en el proceso global de normalización de la fotografía en España, algunos han conseguido ajustarse a patrones como los de países desarrollados. Otros, por desgracia -y pese a su elevada importancia, caso de la fotografía en la universidad- no acaban de conseguirlo e, incluso, les queda mucho aún por hacer.

Por tanto podemos describir la situación actual aceptando una normalización en aspectos como la completa (y muy exitosa) inclusión de la fotografía en el mercado del arte contemporáneo dada su presencia consolidada y ascendente en galerías, ferias de arte y colecciones públicas y privadas<sup>39</sup>. Las galerías de arte y las ferias (véase por ejemplo el enorme protagonismo de la fotografía en las últimas ediciones de ARCO) ofrecen fotografía como una más -y muy rentable a nivel de mercado- de sus disciplinas o mezclada con toda naturalidad entre otras diferentes. La implantación de la obra en soporte fotográfico en el mercado y en las colecciones oficiales -o en los nuevos y muy prestigiosos concursos organizados por algunas fun-

daciones y empresas privadas- ha alcanzado un nivel de presencia tal que si consideráramos exclusivamente este factor como signo de normalización, deberíamos pensar que se ha conseguido exitosamente. También es ejemplo de lo mismo el que los museos españoles y centros de arte contemporáneo no han dejado de incorporar la fotografía a sus colecciones<sup>40</sup> -destacando, una vez más, la línea arriesgada y emergente del MUSAC en León-.

Las revistas han girado hacia otro concepto: a diferencia de los protagonismos históricos de Arte Fotográfico (años 50-60), AFAL (años 50), Nueva Lente (años 70) y PhotoVisión (años 80), tres revistas estrictamente fotográficas, el lector interesado hoy en día con rigor por el medio fotográfico no recurre a magacines específicos (que existen y suelen ser de orden técnico para amateurs gracias al renovado empuje tecnológico de lo digital) sino que se sumerge en la información de otro tipo de publicaciones, las de arte y pensamiento contemporáneos, donde la fotografía es una más y es tratada, por tanto, sin ningún tipo de separación con respecto al resto de disciplinas.

En lo que respecta al ámbito de los festivales, ha habido increíbles defunciones -la Primavera Fotográfica de Cataluña- pero arrolladores nacimientos -PhotoEspaña en Madrid, con una trayectoria que parece imparable-. En cualquier caso, muchos otros (algunos, incluso, "periféricos") siguen estando vigentes y acercan considerablemente la fotografía al público general (Fotoencuentros de Murcia, Fotonoviembre -fotobienal de Tenerife-, etc.)

Pero pese a estas últimas apreciaciones que parecen indicarnos que el camino a la normalidad del medio fotográfico es un reto conseguido, todavía se presentan ámbitos que no están a la altura de lo que nos corresponde, lo que genera consecuencias que vuelven a incidir negativamente sobre todos los sectores de lo fotográfico. Y es que si sigue fallándonos el tema de la educación, nos falla la formación de profesionales de todo el espectro de la fotografía aplicada<sup>41</sup>, nos fallan los futuros críticos/as, los futuros conservadores/as, los futuros historiadores/as especializados, los futuros comisarios/as de exposiciones, los/las futuros especialistas de museos que puedan tener una línea directora clara y solvente sobre el contenido de las colecciones de fotografía que están gestando -ya sea antigua, moderna y/o contemporánea-. Y eso es lo que está ocurriendo. Porque en el tema de la enseñanza (nos referimos a la oficial), dado que el medio fotográfico tiene muchos campos de aplicación profesional -incluido el artístico-, es importante que la fotografía se implante en los diferentes ámbitos del proceso educativo y formativo y en diferentes especialidades. En este sentido, si bien la presencia de la fotografía está extendida actualmente en España a otros ámbitos oficiales de estudio que no son los universitarios -bachillerato artístico y escuelas de arte- pero con unos planes de estudio que ya nacieron antiguos cuando empezaron a implementarse (dados el progreso velocísimo de transformación de la fotografía analógica a la digital y el retraso finisecular que ofrece la Administración para la confección y aprobación de cualquier plan de estudio oficial y homologado y su puesta en práctica), es en el importante segmento de los programas curriculares y la investigación universitarios donde podemos encontrar las principales y muy legítimas quejas de los interesados<sup>42</sup>. Al crucial y eterno problema de la escasa presencia de profesorado con un perfil adecuado le debemos añadir el de que las asignaturas de fotografía son muy pocas y no se imparten temarios equivalentes en las distintas facultades. En unas se imparte un

curso que sólo es de introducción a la técnica del medio y que termina siendo el aprendizaje de una herramienta para otras disciplinas plásticas. En otras se puede acceder a un mínimo de la historia específica del medio. En casi ninguna se pueden encontrar asignaturas teóricas más especializadas -semiótica de la imagen fotográfica, historia comparada del medio, crítica especializada, museística de la fotografía y conservación, etc-. Y, las que puedan aparecer, siempre gracias al voluntarismo de los/las pocos docentes que se han aplicado a ello por razones de aprecio personal al medio. Según ha avanzado el fin de siglo las cosas no han mejorado bastante. Podemos decir que la universidad española no tiene Área de Conocimiento de Fotografía y sigue existiendo un abandono de la misma lamentable. Ni existe una red correcta de asignaturas en las diferentes facultades donde se pueda necesitar un mínimo de formación en fotografía (para un mejor desarrollo de otras profesiones que también la necesiten) ni existe un programa específico profundo en las facultades a las que puede acudir un joven estudiante interesado en especializarse en fotografía en cualquiera de sus vertientes, incluida la artística (como son las titulaciones de Bellas Artes, Historia del Arte, Historia, Periodismo, Comunicación). Por desgracia, a día de hoy no existen departamentos universitarios interfacultativos que atiendan lo que debería ser toda esta demanda. Y, por supuesto, son muy escasas -no sé si más de una- las opciones actuales de acceso a un título de grado -adaptado ya a la nueva normativa de Bolonia- en el que se consiga un graduado universitario en fotografía<sup>43</sup>.

Si la docencia es muy deficiente, la investigación universitaria está en pañales. Faltan más estudios de tercer ciclo -programas de doctorado- dirigidos seriamente a la fotografía y más tesis doctorales específicas -hasta ahora tan sólo se han defendido ciento veinte tesis sobre fotografía en la universidad española-. Por supuesto que hay grandes diferencias entre unas universidades y otras. Por ejemplo, la Facultad de Bellas Artes de la *Universitat de Barcelona* fue la primera en ofrecer estudios de tercer ciclo especializados en fotografía con un programa de doctorado vinculado por completo a esta área de conocimiento (actualmente mantiene un moderado numero de defensa de tesis doctorales en cada curso académico). La *Universitat Politècnica de València* ha demostrado un especial interés por la materia. Contempla un programa de doctorado completo y específico, ha desarrollado un grupo de investigación en el que están integrados ingenieros de materiales, informáticos, químicos, documentalistas y profesores de fotografía, así mismo ofrece un excelente máster en fotografía -un título propio de financiación privada con dos títulos de especialista universitario, uno de carácter teórico y otro de carácter tecnológico-. Pero estas excepciones no anulan la norma.

En fin, comenzaba este largo artículo lamentándome de la escasa proyección internacional de nuestra fotografía. Supongo que, en definitiva, este factor es un nuevo reto a conseguir para la nunca resuelta normalización de la fotografía española. Es evidente que todos aquellos que conformamos el estamento del arte y la fotografía en España debemos seguir trabajando arduamente -y seguir en guardia- para conseguir una mayor dignificación e institucionalización de la fotografía en nuestro país y, con ello, acceder sin reservas a la tan deseada proyección internacional de nuestros autores/as. En cualquier caso, como han visto, ésta no es la única de nuestras carencias. Hemos viajado a través de curiosas paradojas y de peculiares desequilibrios entre los diferentes sectores de desarrollo del medio fotográfico en nuestra sociedad reciente. Por un lado ya saben que hoy convivimos sin sorpresa con una elevada presencia de

la fotografía en museos, ferias, galerías y colecciones de arte contemporáneo. Por otro vemos la deficiencia nuclear existente en lo que es el respaldo al estamento universitario -y a la enseñanza oficial secundaria-. Pues bien, quisiera concluir señalando que estas diferencias tan - a priori- inexplicables en un contexto democrático desarrollado obedecen sin embargo a una cuestión más compleja y que está relacionada con la propia naturaleza -tan ambigua- del medio fotográfico -lo que no nos exime de solventarlas, quede claro-. Me refiero a que el hecho de que la fotografía sea tantas cosas a la vez y ocupe tantos -y tan diferentes-lugares culturales en el mundo contemporáneo la ha hecho especialmente fecunda en difusión y consumo pero ha generado, por contra, una dispersión de su valoración cultural haciéndola teórica y conceptualmente escurridiza. Por ello puede ser apreciada con consideraciones que discurren desde ámbitos tan casi antónimos como los que se extienden desde lo popular (entendido como anodino, vulgar y común) hasta lo filosófico o lo profundamente teórico, desde lo mera o especialmente técnico hasta lo intensamente poético, emocional y reflexivo, desde lo artístico e independiente hasta lo aplicado o profesional, desde lo personal hasta lo industrial.... Así, este hecho de que el medio fotográfico pueda ser entendido lícitamente como algo que desarrolla tantos y tan variados roles culturales (arte, documento, mercado, industria, ciencia, comunicación, producto de masas, consumo, etc) genera ese desconcierto y esa falta de apoyo institucional para conseguir la normalización plena de todo su amplio campo de operaciones. No es de extrañar -por tanto- que nuestros gobernantes no tengan todavía una apreciación tan certera de la compleja naturaleza del medio fotográfico y de sus efectos en todos los órdenes de la vida en sociedad. Lo que sí que resulta tristemente paradójico es que sean -precisamente- nuestros gestores educativos los que constituyan el último sector de la administración en tenerlo claro.

Jesús Micó (11 de Septiembre de 2008, Barcelona)

## NOTAS

1. Año que hace coincidir el fin de nuestra Guerra Civil con el primer siglo de historia del medio fotográfico.
2. O la ciencia, la investigación y la excelencia universitarias, la industria tecnológica y tantos otros ámbitos de progreso.
3. Los diferentes sectores en que se conforma el estamento fotográfico artístico contemporáneo en un concreto contexto cultural desarrollado son -básicamente-: los propios creadores en sí, la crítica especializada, la formación y la enseñanza, la docencia e investigación universitarias, la investigación histórica autóctona, la divulgación y exhibición en instituciones, la recuperación y conservación museística del patrimonio fotográfico, el mundo galerístico y el mercado, las ayudas oficiales y las becas a la creación, la edición de monografías teóricas y de libros de autor, los festivales, los centros especializados y la museística contemporánea y/o emergente. Así mismo se deben tener en cuenta la influencia en dicho estamento (aunque ya fuera del ámbito que nos ocupa, el de la fotografía de creación) de otros sectores del medio como son la fotografía aplicada y profesional (moda, publicidad, ciencia, retrato, prensa, industria, tecnología, etc).

4. No confundir este concepto con el de *democratización del retrato*. Hasta el nacimiento de la fotografía el género artístico del retrato era de orden pictórico -o, a lo sumo, escultórico-. El deseo de realizar un registro de la fisonomía del personaje retratado -para conseguir en ese gesto elevación estética y proyección histórica- estuvo durante siglos relegado a los grandes hombres y mujeres que tenían el poder político, religioso o militar y, por supuesto, con ello, capacidad adquisitiva para encargarlo. Es por eso que el retrato no estaba democratizado. Pero el advenimiento de la fotografía supondría una verdadera revolución en el número de destinatarios deseosos de tal signo de distinción social. Ya en sus primeros 50 años de vida los fotógrafos profesionales retratistas permitieron que la naciente burguesía del XIX tuviera un elevado acceso al registro y reproducción de su identidad (dados los mucho menores costes de producción que exigía el medio fotográfico con respecto al pictórico). De hecho, podemos considerar las *Cartas de Visita* como el primer gran producto de masas de la historia económica e industrial de la fotografía.

5. Se aplicarán a la imagen fotográfica técnicas de distanciamiento de lo real que podrán ser impuestas antes, durante y/o después de la toma fotográfica con la idea de que la fotografía final sea lo más parecida posible a una pintura o a un grabado (se *pictorialice*). Así, las intervenciones antes de la toma abarcarán desde la elección y composición del tema (haciendo que se repitan esquemas compositivos típicos de la tradición pictórica y se elijan temas costumbristas y llenos de literatura, narrativismo, gusto por la elección de días brumosos, con neblina, nevados, momentos en los que la naturaleza se manifiesta de una manera más apasionada y artística como en las tormentas, los amaneceres, los atardeceres, uso juicioso de la luz y el claroscuro ...) hasta la aplicación de todo tipo de filtros, tramas ópticas, telos, desenfoques, uso de objetivos flou o de artista, etc. Las intervenciones durante hacen referencia a todo tipo de manipulaciones y alteraciones de la exposición de la película que generan, como se sabe, diferentes grados de tonos y de contraste, aumento o no del grano de la emulsión, empastamiento y dramatismo de sombras o no, etc. Las intervenciones después de la toma fotográfica serán las más habituales. Con ellas se pretende obtener una fotografía que, paradójicamente, se asemeja formalmente a una pintura o a un grabado -especialmente de aspecto impresionista-. La idea de que una foto documental es demasiado real para ser artística conduce a todo tipo de manipulaciones fisicoquímicas de la copia en el momento de su positivado (impresiones nobles) o posterior a él (todo tipo de ralladuras, pintados, coloreados, pinceles, brochas, virajes, etc). Las impresiones o positivados nobles (técnicas bastante elitistas y complejas como el carbón, la goma bicromatada, el fresson, el bromóleo) conducen a la obtención de imágenes que se artistizan según van perdiendo la evidencia de que son fotografías, según van negando las cualidades inherentes al medio fotográfico (reproductibilidad, mecanicidad, documentalidad). En muchos casos las imágenes resultantes se envuelven de un aura de obra casi única, exclusiva, original, como las imágenes pictóricas.

6. A diferencia de las manipulaciones fisicoquímicas que se realizaron al medio fotográfico en el periodo *Pictorialista*, las de estos modernos jóvenes -especialmente europeos- de las vanguardias obedecen a una filosofía completamente diferente: si los primeros manipularon la fotografía con todo tipo de técnicas de distanciamiento de lo real (rayaduras, coloreados, técnicas al carbón, al bromóleo, gomas bicromatadas, etc), lo hicieron supeditados a una concepción estética de la imagen que consideraban como jerárquicamente superior, intentando que la fotografía se artistizase al remediar los patrones de la pintura (impresionismo francés y pintura simbolista de fin de siglo, fundamentalmente). Por el contrario, los segundos estaban movidos por una concepción moderna del arte y, con ello, también de la fotografía, concepción que les condujo a una manipulación de la imagen fotográfica ideológicamente irreverente y estéticamente libre, no supeditada a ninguna disciplina que se considerase superior. Es importante subrayar que ambas concepciones pueden tener de común lo referente al manipulado de la fotografía -no resignándose a la fotografía documental, directa y pura, sin manipulación- pero sólo eso. En lo demás -concepción ideológica y estética- ambos planteamientos no pueden ser extremadamente más opuestos. El primero obedece a una concepción conservadora del arte y de las ideas. El segundo, justo lo contrario.

7. O, más adelante, en los característicos trabajos supeditados al planteamiento de reportaje de la mítica agencia MAGNUM.
8. Situación de la que, por cierto, no nos recuperaremos hasta bien entrada nuestra democracia contemporánea y que, esperemos, no sufra ahora un nuevo retroceso histórico con esta crisis que actualmente - en 2008- estamos viviendo, crisis que, confiemos, sea temporal y no nos haga perder los importantes escalones ganados (durante toda nuestra reciente democracia) al retraso finisecular que teníamos en todos los órdenes de desarrollo (política, economía, sociedad, cultura, etc ...)
9. Entre los que destacan Laurent y Clifford.
10. De entre los más afamados pictorialistas españoles destacan Ortiz Echagüe, Pla Janini, José Tinoco, el Conde de la Ventosa, E. Susana, Martínez Sanz, Carbonell y Campañá.
11. Jamás plantearon ningún tipo de reivindicación social o política (ni siquiera artística), ni nada que fuera ajeno a los presupuestos de vida del régimen de Franco.
12. Durante mucho tiempo se premiaron vistas totalmente costumbristas de Castillos medievales, monjes, aldeanos, tipos folklóricos populares, etc.
13. Llamado así por las convocatorias del término *salón de exposición*, concepto decimonónico usado para las exposiciones del *Pictorialismo Internacional de fin de siglo XIX*.
14. Entre otros, Pere Català Pic, Nicolás de Lekuona, Josep Renau, Emili Godés, José Suárez ...
15. Robert Capa, Gerda Taro, Seymour, Reuter y el mismo Cartier Bresson, que abandonaría temporalmente la fotografía para filmar documentales antifascistas durante la guerra.
16. *Life, Look, Vu ...*
17. Artero (presidente, de Almería), Pérez Siquier (secretario, Almería), Maspons (Barcelona), Juanes (Gijón), Terré (Vigo) Cualladó (Madrid) -estos 4 últimos consejeros de la agrupación-.
18. Que se publicaría desde 1956 a 1962 y que pasó de tener 200 ejemplares a una tirada de 2500 sin ningún tipo de apoyo ni subvención.
19. Contactaron con los grupos *La Góndola* y *La Bussola* (Italia), *Les 30X40* (Francia), el *Cercle Charleroi* (Bélgica), etc.
20. Simplemente desapareció, abandonando la fotografía algunos de sus miembros y, los otros, siguiendo cada uno por su cuenta.
21. Pablo Pérez Minguez, Carlos Serrano, Jorge Rueda (y, en su último periodo, francamente menor, Salvador Obiols).
22. Con lo que ello conllevaba de sometimiento a esquemas técnicos casi preestablecidos y sofisticados y muy protagonistas en el fallo del jurado, además de un gusto temático bastante academicista.
23. Ya fuera para las nacientes galerías de fotografía -las de arte no contemplaban de ninguna manera la exhibición de fotografía- ya fuera en algún otro contexto público diferente al de una asociación fotográfica.

24. Cristina García Rodero, Koldo Chamorro, Fernando Herráez, Cristóbal Hara, Ramon Zabalza.
25. *Spectrum* en Barcelona en 1973, *Photogalería* en Madrid en 1975 -que estaba vinculada al Photocentro y la Photoescuela-, *Spectrum-Canon* en Zaragoza en 1977, *Fotomanía* en Barcelona en 1976, *Procés* en Barcelona en 1978, *Redor* en Madrid en 1979, *Centre Internacional de Fotografía* en Barcelona (CIFB) - que incluía librería, escuela de fotografía y cine- en 1979, *Fórum* en Tarragona en 1981.
26. A Nueva Lente le sucederían *Cuadernos de Fotografía* en 1972, *Flash Foto* en 1974, *Anófeles* en 1975 y las versiones españolas de *Photo* y *Zoom* en 1976.
27. *Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya* en Barcelona en 1972, *Photoescuela* en Madrid en 1975 - vinculada al Photocentro, que incluía también la *Photogalería*-, *TAI* (Taller Libre de Artes y Espectáculos) en Madrid en 1975, *CEI* (Centro de Estudios de la Imagen) en Madrid y Barcelona en 1977, *CIFB* en Barcelona en 1979.
28. *Fórum* en Tarragona (1981), *Tartessos* en Barcelona (1981), *Primer Plano* en Barcelona (1982), *Visor* en Valencia (1982), *Kinex* en Madrid (1980-82), *Image* en Madrid (1983-85),
29. Y, por tanto, sobrevivían en algunos casos por ofrecer también actividades paralelas como cursos especializados de fotografía, o el comisariado de las nacientes exposiciones institucionales o comisariando proyectos para los festivales.
30. Pese a que las primeras tentativas ya se realizaron en los 80, destacando las galerías *Maeght*, *Fernando Vijande*, *Juana Mordó* en Madrid, *Ciento* en Barcelona, etc
31. Fundada en 1980 y todavía en curso.
32. *Centre Internacional de Fotografía* de Barcelona (1979), *CEV Centro de Estudios del Vídeo y de la Imagen* en Madrid (1981), *Club de la Imatge* en Barcelona (1981), *GrisArt* en Barcelona (1985), *IDEP* en Barcelona (1982), *Visor Centre Fotográfic* en Valencia (1982), *Escuela F8* en Madrid (1982), *Fotocentre* en Lleida (1982), los *Talleres de Fotografía* del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1985), el *Taller de Fotografía* del Ayto. de Alcobendas (1987), el *Taller permanente de fotografía* de Utrera (vinculado a *PhotoVision*), etc.
33. *La Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900* de Lee Fontanella (1981), *Idas y Caos: aspectos de las vanguardias fotográficas en España* (exposición y libro producidos por la Biblioteca Nacional en 1984), en 1986 se realiza con la consiguiente publicación de sus actas- el *Primer Congreso de Fotografía Española*, en Sevilla.
34. *Pere Català Pic*, *Nicolas de Lecuona*, *Ortiz Echagüe*, *Català Roca*, *Renau*, *Alfonso*, etc
35. Los festivales españoles nacieron siguiendo la estela de dos ejemplos históricos y míticos: los *Rencontres Internationales de la Photographie* de Arles y el *Mois de la Photo* en París.
36. *Foto-Mostra* en Lleida (1979), *Semana de la Fotografía* en Guadalajara (1980), *Jornadas Universitarias de Fotografía* en Madrid (1981), *Primavera fotográfica* de Cataluña (1982), *Jornadas Fotográficas* de Valencia (1984), *Fotobienal* de Vigo (1984), *FOCO* en el Círculo de BBAA de Madrid (1985), *Bienal Internacional de Fotografía* de Córdoba (1985), *Interarte* en Valencia (1986), *Ikeder* en Bilbao, *Tarazona Foto* (1987), etc. *Fotonoviembre*, la *Bienal Internacional de Fotografía* de Tenerife es del 91 y el proyecto *Imagina* del Centro Andaluz de Fotografía discurrió del 90 al 92 en Almería.

37. El Centro Andaluz de la Fotografía (CAF) ya había iniciado su andadura en 1992, con motivo de los fastos del 5º centenario del descubrimiento de América y su proyecto *Imagina*, que llevó fotografía internacional de grandes autores/as a Andalucía y a sus fondos. Actualmente disfruta de una revitalización importante, con una nueva sede y un buen número de proyectos autonómicos, nacionales e internacionales.

38. Con importantes exposiciones de fotografía contemporánea acompañadas de la edición de cuidadas monografías de sus autores en su colección *Campo de Agramante* y con la importante aportación de ensayo teórico sobre fotografía en su revista *PapelAlpha*.

39. Pero aun aquí, no nos engañemos. No toda la fotografía de creación tiene la misma energía en el mercado. La fotografía documental de autor tiene figuras contadas en el mundo galerístico -Cristina García Rodero, prácticamente- y las ferias de arte contemporáneo. Y esto por ejemplo no ocurre, desde hace mucho, en Estados Unidos.

40. Otra cosa es que lo hayan hecho bajo criterios que conforman un sólido proyecto museográfico -lo que requiere la dirección de rigurosos/as especialistas en el tema, que no abundan precisamente-.

41. Formación que, hasta la fecha, la han resuelto de manera eficaz las escuelas privadas de fotografía, muy flexibles a la adaptación de infraestructuras, equipamientos y programas ante los rápidos y constantes cambios tecnológicos que exige el muy rápido progreso tecnológico del medio fotográfico.

42. Baste como ejemplo de la coyuntura actual en este campo el elevado número de problemas expuestos por un grupo de especialistas docentes que participaron en abril de 2008 en las *II Jornadas Catalanas de la Fotografía*. En una de las múltiples mesas de análisis que se convocaron estos especialistas trataron el tema de la enseñanza (especialmente la universitaria) y las conclusiones fueron bastante decepcionantes, quizás las peores de todos los sectores convocados. Se vivió insatisfacción y pesimismo pero, a la vez, demanda de acción (nuevamente). Las jornadas se celebraron en Tarragona en la *Universitat Rovira i Virgili* y fueron organizadas por la *Generalitat de Catalunya*. Estas jornadas tuvieron una vez más como objetivo el estudio y el diagnóstico del estado actual de la fotografía en Cataluña para orientar las políticas oficiales futuras de apoyo a la misma, dado que se considera que los planteamientos que se demandaron a la administración en las Primeras Jornadas, ¡las de 1980!, siguen sin resolverse en gran medida -y la reciente desaparición de la *Primavera Fotográfica*, después de tantos años de vida, podría ser un claro ejemplo-. La convocatoria ya abierta de las siguientes para un año más tarde quizás llene el futuro con un poco más de esperanza.

43. En este sentido la *Escola IDEP* de Barcelona imparte actualmente su segundo curso de graduado universitario en Fotografía -ajustado ya a la Carta de Bolonia que unifica los estudios universitarios en todo el territorio común europeo-. Es un graduado concedido por la *Universitat Abat Oliba CEU* de Barcelona, a la que IDEP está asociada. Dura 4 años.

## BIBLIOGRAFÍA

Alfred Stieglitz, *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, Taschen, Köln, 1997.

*A New History of Photography*, Ed. Konemann, Coloma, 1998.

ANSÓN, ANTONIO: *Novelas como álbumes: fotografía y literatura*, Mestizo, Murcia, 2000.

ARNHEIM, R: "Sobre la naturaleza de la fotografía" y "Esplendor y miseria de la fotografía" en *Nuevos ensayos sobre la psicología del arte*. Alianza Forma, 1986.

BAEZA, PEPE. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona, GG, 2002.

BAQUÉ, DOMINIQUE. *La fotografía plástica*. Barcelona, GG, 2003.

BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1990.

BARTHES, R.: "El mensaje fotográfico" y "Retórica de la imagen" en *Lo Obvio y lo Obtuso*. Paidós Ediciones, Barcelona, 1992.

BAZIN, A.: "Ontología de la imagen fotográfica" en *¿Qué es el cine?*. Rialp, Madrid, 1990.

BENJAMIN, W.: "Pequeña historia de la fotografía" y "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*. Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1982

BENJAMIN, WALTER. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos, 2004

BERGER, J. y MOHR, J.: *Otra manera de contar*. Edición española de Mestizo, Murcia, 1997

BOURDIEU, PIERRE. *Un arte medio*. Barcelona, GG, 2003.

BURGUIN, VICTOR. *Ensayos*. Barcelona, GG, 2004.

CASTELLANOS, P.: *Diccionario histórico de la fotografía*. Ed., Istmo, Madrid, 1999

CHEVRIER, JEAN-FRANÇOIS. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007

*De la rebel.lió a la utopía (fotografía del anys 60-70)*. Catálogo de la exposición organizada por la Fundació la Caixa en Barcelona (Oct-Dic 95) con los fondos de la colección de la Fundación Select. Textos: Françoise Aixendri, Carlos Cánovas. (Estos textos contienen referencias de la Fotografía posterior a la 2<sup>GM</sup>)

DURAND, RÉGIS.: *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, ediciones Universidad de Salamanca, diciembre 1998

DUBOIS, P. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1986.

*El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*. Jose Miguel Cortés (Diputación Foral de Guipuzcoa)

- FLUSSER, V. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas, 1990.
- FONTCUBERTA, J. y COSTA, J.: *Foto-diseño*. Ed. CEAC, Barcelona 1988.
- FONTCUBERTA, J.: *Fotografía: Conceptos y Procedimientos (una propuesta metodológica)*. Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- FONTCUBERTA, JOAN. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- FONTCUBERTA, JOAN. *Fotografía y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*. Murcia, Mestizo, 1999.
- FONTCUBERTA, JOAN. (edi) *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona. Actar 2002
- FONTCUBERTA, J.: *Estética fotográfica: una selección de textos*. Ed. Blume, Barcelona, 1984
- Fotografía americana del s xx. Catálogo de la exposición celebrada en Barcelona por la Fundaciò la Caixa*. Textos: John Pultz, Stuart Alexander y Sheryl Conkelton.
- FREUND, G.: *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976
- FRIZOT M, Y DELPIRE, R. *Histoire de voir, PhotoPoche, Centre National de la photographie*, 1989.  
II) *Le médium des temps modernes (1880-1939)*, III) *De l'instant à l'imaginaire (1930-1970)*
- FRIZOT, MICHELLE. *Nouvelle histoire de la photographie*, Ed. Bordas, París, 1994.
- GONZÁLEZ, LAURA. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Barcelona, Gustavo Gili. 2003
- GRAZIOLI, ELIO: *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.
- HILL, P. y COOPER, TH. (dirs.): *Diálogo con la fotografía*. Ed. Gustavo Gili
- JEFFREY, IAN: *La fotografía. Una breve historia*, Ed. Destino. Thames and Hudson, Barcelona, 1999.
- KRACAUER, S.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. (Introducción: Fotografía). Paidós Estética, Barcelona, 1989.
- KRAUS, ROSALIND. *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos, 1997.
- KRAUSS, ROSALIND. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, GG, 2002.
- KRUGER, BÁRBARA. *Mando a distancia*. Madrid, Tecnos, 1998.
- LAGUILLO, M.: *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982-1994*, Ed. Mestizo, Murcia, 1995
- La nueva visión (fotografía de entreguerras)*. Catálogo de la exposición del mismo título organizada en el I.V.A.M. Centre Julio González (Valencia) por "The Metropolitan Museum of Art" de Nueva York con los fondos de la "Ford Motor Company Collection". Ensayos de María Morris y Christopher Phillips.
- LEMAGNY, J.C.(dir.), ROUILLÉ, A. (dir): *Historia de la fotografía*. Alcor, Ediciones Martínez Roca, SA, Barcelona, 1988.

LÓPEZ MONDEJAR, PUBLIO: *Las fuentes de la memoria*, 3 volúmenes, Ed. Lunwerg, Barcelona, 2000.

LÓPEZ MONDEJAR, *Fotografía y sociedad en España*, Ed. Lunwerg, Barcelona, 1997

LYONS, N. (dir): *Photographers on photography*. Prentice-hall, INC., Englewood Cliffs, New Jersey in collaboration with the George Eastman House, Rochester, New York, 1966

MARZO, JORGE LUÍS. *Fotografía y activismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

MOHOLY-NAGY, L.: *La nueva visión y Reseña de un artista*. Ediciones Infinito, Buenos Aires 1963.

PÉREZ, DAVID. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Gustavo Gili, Barcelona 2004

MOLINERO CARDENAL, ANTONIO: *El óxido del tiempo. Una posible historia de la fotografía*, Omnicom, Madrid, 2001.

NEWHALL, B.: *The history of Photography from 1839 to the present*. Secker & Warburg, London, 1982. Versión española. "Historia de la Fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días". Gustavo Gili, Barcelona 1983

PICAUDÉ, VALÉRIE/ARBAİZAR, PHILIPPE. *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona, GG, 2003.

PICAZO, GLORIA/RIBALTA, JORGE. *Indiferencia y singularidad*. Barcelona, GG, 2000.

PULTZ, JOHN. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid, Akal 2003.

REVISTA DE OCCIDENTE N° 165: *Escritos de artistas*. Edita Fundación Ortega y Gasset, Madrid, Febrero 1995.

REVISTA DE OCCIDENTE N° 127.: *Fotografía*. Edita Fundación Ortega y Gasset, Madrid, Diciembre de 1991.

REVISTA PAPEL ALPHA: todos los números. Ed, Universidad de Salamanca.

REVISTA PHOTOVISIÓN: todos los números. Ed. Arte y proyectos editoriales, SA.

RIBALTA, JORGE. *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006

RIEGO, B. Y VEGA, C.: *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un debate*. Editan: Aulas de Fotografía de las universidades de Cantabria y La Laguna, 1994.

SCHARF, A.: *Arte y fotografía*. Alianza Forma. Madrid, 1994.

SCHWARTZ, H.: *Art and Photography: Forerunners and Influences*. Gibbs M. Smith, Inc, N.Y. 1985.

SONTAG, SUSAN. *Sobre la fotografía*. Barcelona. Edhsa, 1981.

SOUGEZ, M.L.: *Historia de la fotografía*. Cátedra, Madrid, 1981

SOUGEZ, MARIE L. *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2000.

- SOUGUEZ, MARIE L. Y PÉREZ GALLARDO, ELENA: *Diccionario histórico de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2003.
- STELZER, O.: *Arte y fotografía: Contactos, influencias y efectos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- SUSPERREGUI, J.M.: *Fundamentos de la fotografía*. Ediciones de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1988
- SZARKOWSKI, JOHN: *Photography Until Now*, (Catálogo Exp.), The Museum of Modern Art, New York, 1989.
- TAUSK, P.: *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico*. Gustavo Gili. Barcelona 1978.
- TAGG, JOHN. *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004
- TISERON, SERGE. *El misterio de la cámara lúcida*. Salamanca, Centro de fotografía, 2000.
- TOUTNIER, MICHEL. *El crepúsculo de las máscaras*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- TRACHTENBERG, ALLAN: *Reading American Photographs*, Hill and Wang, New York, 1989.
- URSPRUNG, PHILIP. *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- ZUNZUNEGUI, S.: *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid, 1989.
- ZUNZUNEGUI, S.: *Mirar la imagen*. Ediciones de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1984
- ZUZUNAGA, M.: *El territorio fotográfico (la fotografía revisitada)* Actar Ediciones, Barcelona, 1996

# **EDUCANDO POR UNA SOCIEDAD MÁS JUSTA LAS UNIVERSIDADES POPULARES**

*Felipe Barbosa Illescas*

AUTOR: Felipe Barbosa Illescas

ADSCRIPCIÓN: Técnico de la Diputación Provincial de Cádiz e Historiador de la gestión cultural.

TÍTULO: Las Universidades Polulares. Educando por una sociedad más justa.

CORREO ELECTRÓNICO: [fbarbosa@dipucadiz.es](mailto:fbarbosa@dipucadiz.es)

RESUMEN: A lo largo del siglo XIX fue abriéndose camino la educación popular que consistía en ofrecer acceso a la cultura, tanto escolar (alfabetización y escolarización) como no escolar (actividades sociales y culturales...) a aquellos colectivos excluidos de la educación formal. El desarrollo del capitalismo trajo consigo la creación de una sociedad de clases y un reparto desigual de la riqueza provocando grandes conflictos sociales. Frente a la opresión y represión algunos grupos vieron la necesidad de adaptar las instituciones y estructuras políticas a los nuevos tiempos. Paralelamente las asociaciones populares y obreras crearon sus propios cauces de acceso a la educación a través de escuelas laicas, clases nocturnas, ateneos obreros, bibliotecas y universidades populares.

El movimiento de universidades populares en España no se hubiese desarrollado sin la inestimable labor de la Institución Libre de Enseñanza. El siglo XX supone una evolución desigual de las universidades populares teniendo en cuenta las circunstancias políticas. Analizaremos las diversas etapas por las que pasaron y su resurgimiento tras la recuperación de la democracia.

PALABRAS CLAVE: universidades populares, educación popular, historia de la gestión cultural.

## Contexto Socioeconómico: Ascenso de la burguesía y Revolución Industrial

En el último tercio del siglo XVIII va a producirse en el mundo occidental una serie de cambios políticos que trajeron consigo una serie de transformaciones económicas y sociales que modificarán por completo las formas de vida de las poblaciones afectadas.

La industrialización produjo un desajuste en las relaciones entre capital y trabajo. La economía liberal había planteado su oferta práctica desde el punto de vista del empresario buscando el mayor beneficio. Esto trajo como principales consecuencias los bajos salarios y unas malas condiciones de vida para el trabajador. Al fin y al cabo, beneficio y salario estaban, por principio, reñidos; a más ganancias, salarios más bajos y viceversa.

La nueva clase social dominante intentará llevar su influencia y dominio a todos los ámbitos de la vida incluida la educación. En Europa los Estados acentúan el control sobre la población. Pronto apareció una clara diferenciación entre la formación dirigida a unos y a otros. Así de esta forma, mientras la minoría dirigente se formaba para ocupar los puestos de responsabilidad y tenía acceso a una formación especializada en la universidad, los grupos más desfavorecidos solo podían tener acceso a la alfabetización y a un aprendizaje profesional.

El desigual reparto de la riqueza hizo que pronto estallasen conflictos sociales acompañados de reivindicaciones económicas al que pronto dieron una respuesta represiva. Sin embargo, no todos compartían que la solución al problema fuese solo de orden público. Algunos vieron la necesidad de dar respuesta civilizada a esta nueva situación.

### Algunos precedentes

El paso del Antiguo Régimen al liberalismo iba a producir una paulatina reforma educativa que iría configurando lo que se denominaron enseñanzas técnicas. Esta nueva situación fue debida según Guillermo Lusa a una triple confluencia de circunstancias:

- El impacto de las transformaciones económicas en plantear nuevas respuestas formativas de carácter técnico.
- La influencia de los programas de fomento organizados desde el poder central
- Las repercusiones del movimiento científico y cultural de la Ilustración sobre las relaciones economía-educación.

En España, surgen del auge burgués las Sociedades Económicas de Amigos del País que pusieron por primera vez la puesta en marcha de actividades de formación en diversos campos. Fue el primer precedente de la incursión de la burguesía en formación popular en defensa de sus intereses.

Poco a poco el antiguo sistema gremial de taller-escuela, aunque seguirá existiendo algunos años más, irá dejando paso a una enseñanza más acorde con los avances técnicos. Los nuevos centros de enseñanza serán obra de dos tipos de instituciones influyentes: las Sociedades Económicas de Amigos del País, en el interior, y los Consulados o juntas particulares de co-

mercio dependientes de la Junta General de Comercio y Moneda, patrocinados por los comerciantes costeros.

A lo largo de los siglos XIX y XX han sido variadas las iniciativas de lo que conocemos con la denominación de Educación Popular. Jean Louis Guereña y Alejandro Tiana Ferrer han llegado a distinguir siete variantes: la formación profesional y técnica; las escuelas de adultos; la extensión universitaria y las universidades populares; la educación y la sociabilidad popular; el reformismo social, el republicanismo y la educación popular; el catolicismo social y la educación popular; y, finalmente, el movimiento obrero.

De todas las iniciativas llevadas a cabo las tres que mejor reflejan las ideas del liberalismo reformista o republicano en lo relacionado con la educación popular fueron la Extensión Universitaria, las Universidades Populares y las Misiones Pedagógicas.

A lo largo del siglo XIX ante la insuficiente preocupación por la educación de los poderes públicos y del sistema capitalista fueron algunos particulares los que tomaron la iniciativa.

Previamente a la aparición del movimiento obrero organizado nos encontramos algunas experiencias pioneras por parte de un sector de la burguesía para extender la educación a la clase trabajadora adulta. A ello se unía el afán en potenciar hábitos de higiene corporal que pudiesen contribuir a aminorar las epidemias que solían cebarse con los grupos más desfavorecidos. Con todo esto se pretendían disminuir las posibles revueltas por la falta de trabajo y las pésimas condiciones de vida.

En efecto, el **Instituto Español de Madrid** (1839-1853) fue una asociación creada por un grupo de la burguesía madrileña conscientes de las graves carencias educativas de la capital. Entre sus fundadores pueden citarse los nombres de José Zorrilla, Eugenio Hartzenbuch, Ramón Campoamor, etc.

Entre sus actividades merecen destacarse las dirigidas a los adultos (artesanos y trabajadores) para mejorar sus conocimientos en matemáticas, geografía, idiomas, dibujo, etc. A partir de 1842 ampliaron sus enseñanzas creando una Escuela de Madres de Familia para que pudiesen desempeñar mejor las tareas del hogar y la educación de sus hijos. También pusieron en marcha una Escuela de Artesanos para los mayores de 14 años dirigida a una mayor capacitación que los posibilitase encontrar trabajo, alejándolos de posturas radicales. La burguesía liberal pretendía poner los medios para integrar en la sociedad burguesa a un sector de la población preparándolo para insertarse en los modos de producción capitalistas mejorando de paso sus condiciones de vida.

Los fines educativos del Instituto Español iban encaminados a anestesiar la llamada "cuestión social" con una propuesta regeneradora y moralizadora hacia las clases populares. Las dificultades económicas pusieron fin a esta experiencia en 1853.

En España la aportación de la **Institución Libre de Enseñanza** y sus integrantes en el desarrollo

de las universidades populares es fundamental. Sus innovaciones pedagógicas fueron de primer orden de las que destacamos entre otras el establecimiento de talleres de oficios manuales completamente inéditos en la enseñanza española. Poco a poco la institución fue creando un modelo educativo correspondiente a una sociedad capitalista desarrollada con necesidades de alta cualificación técnica e ideológica.

Un aspecto fundamental lo constituyó la Extensión Universitaria Institucionista que surgió a finales del siglo XIX en Oviedo (1898) extendiéndose luego a otras ciudades. Según Enrique Guerrero, "no tenía el concepto significación única, para unos abarcaba a todo movimiento de educación social superior, para otros, la acción educativa llevada a cabo por la Universidad más allá de sus confines entre el pueblo que trabaja y no puede acudir a ella". Sin embargo la visión era más amplia para Adolfo Posada que lo entendía más allá de la labor que realizaba la Universidad a través de su programa tradicional como "cualquier manifestación de las funciones de carácter educativo y social que las universidades y las instituciones docentes los mismos grupos intelectuales cumplan fuera de su esfera social..."

Francisco Giner de los Ríos en su ensayo sobre la Universidad de Oviedo afirmaba:

"Ya en 1869, durante su memorable rectorado, el benemérito don Fernando de Castro inauguró esta acción social de cultura en la Universidad de Madrid con aquellas conferencias dominicales, destinadas, especialmente, a la educación de la mujer; pero que asistía numeroso público de uno y otro sexo, y que fueron el punto de partida de la Escuela de institutrices y de la Asociación para la enseñanza de la mujer, que sigue viva, por fortuna; ejemplo seguido en otras ciudades, y singularmente en Valencia. Y en cuanto a la enseñanza del obrero e intimidad de la universidad con él, intimidad tan educadora para ambos, el propio don Fernando de Castro abrió en gran número de centros oficiales de enseñanza escuelas nocturnas, cuyas clases desempeñaban, mezclados, profesores y estudiantes. Acción análoga ejerció por entonces también, en la mencionada ciudad de Valencia, el inolvidable rector de su universidad, Pérez Pujol, a quien tanto debió la clase obrera de su tiempo."

Sobre la extensión universitaria, "Sela en sus memorias sobre los dos cursos de 1901-1902 y 1902-1903 decía Clases especialmente destinadas a los obreros, y que son como el germe de la llamada "Universidad popular", que cada año se va delineando en la obra de la de Oviedo. En estas clases, donde fue preciso limitar la matrícula a 50 alumnos, se ensaya una enseñanza familiar, que ponga en comunicación más estrecha y fecunda a maestros y discípulos. Derecho, economía, educación cívica, historia de la civilización, cosmografía, ciencias naturales, lengua y literatura castellanas, fueron los asuntos confiados a los señores Canella, Buylla (don A. y don B.), Posada, Jove y Beltrán".

"Las clases terminaron, como de costumbre, con una reunión familiar en la universidad, donde obreros y profesores acentúan su solidaridad con un sentido que el señor Sela pone con suma intención de relieve. Vale la pena de trasladar aquí algunas de sus palabras: "Ojalá podamos repetirlas (estas reuniones) con frecuencia, mezclando en ellas a las representaciones de todas las clases sociales y procurando que fraternicen con los dignos obreros manuales, que, tras una

jornada fatigosa, vienen a estas aulas a nutrir su inteligencia y fortalecer su voluntad, los estudiantes de profesión, estos obreros cuya jornada legal es tan corta y que suelen andar lejos de todas las empresas en que quisiéramos ver empeñada a la juventud cuantos de veras la amamos". "No olvidemos tampoco que a tales fiestas y otras que se organicen (sesiones literarias y musicales) debe concurrir la familia del obrero con nuestra propia familia..."

A medida que fue incrementándose el control social organizado estatal, municipal, etc., en los estados capitalistas el protagonismo de la iniciativa formativa sobre la población de carácter autónomo o de base fue disminuyendo. España es un buen ejemplo de ello acentuándose aún más por el hecho de haber sufrido durante décadas un régimen fascista. Hace ya más de 75 años la iniciativa en la organización de la educación de adultos correspondía mayormente no a las instituciones públicas sino a sindicatos, ateneos, etc.

Las primeras iniciativas que trataban de hacer popular la educación surgieron en Europa a finales del siglo XIX, mayoritariamente bajo la iniciativa del movimiento obrero. Fueron fundamentalmente experiencias educativas y de promoción de carácter cultural (ateneos obreros, actividades de extensión universitaria, etc.) dirigidas a mejorar las condiciones de los menos favorecidos.

La realidad de la vida industrial potenció la implantación y extensión del movimiento obrero y una serie de planteamientos de vida que intentaron poner de relieve fórmulas nuevas para otras situaciones. El movimiento obrero fue organizándose en la segunda mitad del siglo XIX buscando la emancipación por sí mismo. El mundo obrero que comenzaba a luchar por una superación del capitalismo trató de llevar su visión de abolir el capitalismo con el comunismo a la educación dentro de un amplio proceso de la lucha revolucionaria. A esta senda le concedió mucha importancia el movimiento obrero anarquista y anarcosindicalista.

La historia de las universidades populares se remonta al siglo XIX e iban destinadas fundamentalmente a los militantes de sindicatos y partidos de izquierda, tanto para elevar su nivel de conocimientos como para encauzarlos hacia una cultura crítica y liberadora. El éxito que tuvo un minúsculo folleto que Jorge Deherme escribió bajo el título de "La Cooperation des idéés" hizo que fuese creciendo hasta convertirse en una revista a partir de 1898. Con una de las subvenciones recibidas de 100 francos Deherme alquilaba un pequeño local, compró tablas y banquetas que iluminadas por lámparas de petróleo dieron origen a la primera universidad popular. París en 1899 fue la sede de la primera Universidad Popular, fundándose también ese año la Sociedad de Universidades Populares con la intención de extenderse por todo el país.

Leopoldo Palacios en su obra *Las Universidades Populares* (1908) realizó un primer estudio sobre la educación social en Europa poniendo de manifiesto la importancia de este movimiento y diferenciando las promovidas por la iniciativa particular y las impulsadas por las universidades a través de sus extensiones.

Por lo que respecta a España nos vamos a encontrar con la simultaneidad de ambas experiencias. Y así vemos como la Universidad Popular de Oviedo (1901) nace desde la extensión uni-

versitaria y otras como las de Valencia (1903) y Madrid (1904) fueron debidas a la iniciativa particular.

En lo que respecta a España podemos distinguir tres etapas:

#### **Primera etapa: desde principios del siglo XX hasta 1928**

Esta primera edad viene señalada por la fundación de la **Universidad Popular de Oviedo** (1901). La enseñanza fundamental fueron, según Tuñón de Lara, las clases populares o universidad popular, en los locales universitarios en horas después de la jornada de trabajo, a partir del curso 1901-1902.

Sobre la extensión universitaria, Francisco Giner de los Ríos, en su ensayo sobre la Universidad de Oviedo, escribió lo que recogió Sela en sus memorias sobre los dos cursos de 1901-1902 y 1902-1903:

"Clases especialmente destinadas a los obreros, y que son como el germen de la llamada "Universidad popular", que cada año se va delineando en la obra de la de Oviedo. En estas clases, donde fue preciso limitar la matrícula a 50 alumnos, se ensaya una enseñanza familiar, que ponga en comunicación más estrecha y fecunda a maestros y discípulos. Derecho, economía, educación cívica, historia de la civilización, cosmografía, ciencias naturales, lengua y literatura castellanas, fueron los asuntos confiados a los señores Canella, Buylla (don A. y don B.), Posada, Jove y Beltrán. Las clases terminaron, como de costumbre, con una reunión familiar en la universidad, donde obreros y profesores acentúan su solidaridad con un sentido que el señor Sela pone con suma intención de relieve. Vale la pena de trasladar aquí algunas de sus palabras: "Ojalá podamos repetirlas (estas reuniones) con frecuencia, mezclando en ellas a las representaciones de todas las clases sociales y procurando que fraternicen con los dignos obreros manuales, que, tras una jornada fatigosa, vienen a estas aulas a nutrir su inteligencia y fortalecer su voluntad, los estudiantes de profesión, estos obreros cuya jornada legal es tan corta y que suelen andar lejos de todas las empresas en que quisieramos ver empeñada a la juventud cuantos de veras la amamos". "No olvidemos tampoco que a tales fiestas y otras que se organicen (sesiones literarias y musicales) debe concurrir la familia del obrero con nuestra propia familia..."

Complemento de las clases populares fueron las excursiones de obreros al Museo Arqueológico, la catedral, las iglesias de Naranco y algunas fábricas, bajo la dirección de los señores Redondo, Altamira y Sela.

Los señores Posada, Mur, Altamira, Arias de Velasco, Buylla (don Arturo) y Sela, dieron en el Centro Obrero de Oviedo lecciones y cursos sobre la enseñanza popular, las corrientes alternativas, el Quijote, el carácter moral de la educación, la tuberculosis y la historia contemporánea. En otros centros y círculos de Langreo, Gijón, Avilés, Trubia, Mieres, Salinas, casi todos los profesores ya citados, con los señores Albornoz, Aparicio, Álvarez Casariego y Crespo, explicaron sobre Historia de España, cuestiones económicas, problemas de educación, institu-

ciones obreras, el Quijote, educación popular, transformaciones de la energía, Víctor Hugo, teoría de los explosivos, filosofía de la historia y cooperación."

Tal fue el empuje de la Universidad Popular de Oviedo que se extendió en 1902 a Gijón, Avilés y La Felguera.

Por la importancia y la repercusión de esta primera experiencia seguimos reproduciendo la palabras de Giner de los Ríos:

"En la memoria referente al curso de 1902-1903, da cuenta el señor Sela de los trabajos de la extensión en el mismo y de la creación de una Junta local en Gijón, cuyo éxito ha sido grande. El señor Rioja explicó en la universidad su zoología popular; el señor Aramburu, unas lecciones sobre don Agustín Argüelles; el señor Posada, tres sobre el socialismo marxista; el señor Altamira continuó las suyas sobre Hauptmann, Ibsen y el teatro catalán contemporáneo; el señor Arias de Velasco dio varias sobre la religión y el derecho; el señor Fernández (don M.), tres acerca del romanticismo; y los señores Orueta, Adellac y Acebal, una cada uno, respectivamente, sobre bacteriología, el cancionero popular aragonés y el malogrado literato asturiano don Juan Ochoa."

"En los centros de Oviedo, Avilés y Trubia, en el Círculo Republicano de Mieres y, muy especialmente, en Gijón, los profesores y demás colaboradores ya citados, cuyo número crece cada día, han dado ya cursos, más o menos extensos, ya lecciones y conferencias únicas sobre los siguientes asuntos: gremios, el feminismo obrero, los corales, el contrato colectivo de trabajo, las instituciones políticas, el albañil, las luchas sociales, el teatro de Iglesias, el de Shakespeare, la cuestión de Marruecos, los electroimanes, el saneamiento urbano, la química experimental, la idea de patria, las instituciones obreras contemporáneas, los arácnidos, la telegrafía sin hilos, el valor práctico de la cultura, la historia de España, la zoología, los crustáceos, la costa española del Mediterráneo, Asturias en el siglo XIX, el presupuesto de Instrucción pública, las falsas necesidades económicas, la electricidad, la literatura catalana, el derecho internacional, la historia general, la de España, el sufragio, la botánica, la lengua castellana, las instituciones locales, la economía, la cosmografía, el derecho usual, la química, los microbios, las enfermedades infecciosas y la higiene, el polo Norte, la energía eléctrica, la arquitectura, Salamanca, la respiración, la atmósfera, las ciencias médicas y sus similares en el siglo XIX, la tuberculosis, las ciencias físicas, la astronomía..."

"La del señor Miranda, secretario de la Junta local de Gijón, es un motivo más de esperanza en este orden de vida y de cultura. Los señores Orueta, Merediz, Adellac, La Torre y el citado señor Miranda, a los cuales se unieron luego el director del Instituto, el alcalde y los señores Belaunde y Escalera, formaron el comité que ha organizado la extensión de una manera digna de estudio y con el éxito que demuestran las cifras. Las conferencias semanales, en el instituto, han contado con un promedio de 300 oyentes, entre ellos muchas señoras; los cursos populares, dados en diferentes centros obreros de la localidad, un promedio de 30 a 80 alumnos. Un rasgo interesante es el de la excursión mixta de obreros y estudiantes del instituto a visitar los monumentos de Oviedo."

A partir del curso 1906-1907 se ampliaron los cursos a aritmética, geometría, historia contemporánea de Europa, electricidad, lengua castellana y música impartidas por los profesores Echavarría, Ureña, Altamira, Mur, Canella, Sela y Ochoa.

El desarrollo de las universidades populares fue lento como lo atestigua su escaso número ya que solo pueden contabilizarse otras experiencias en Valencia (1903), Madrid (1904), Sevilla (1905), la Universidad Católica de Valencia (1906), La Coruña (1906) y Segovia (1919).

Existen varias características comunes entre ellas:

- Su corta vida: Madrid (1904-1911), Sevilla (1905-1910), La Coruña (1906-1911) y la Universidad Católica de Valencia (1906-1915).
- Surgieron por iniciativas independientes unas de otras y no fruto de un proyecto común
- Su aparición se debió al impulso de un grupo de estudiantes, profesores, intelectuales de la pequeña burguesía reformista española simpatizantes de la causa republicana.
- Entre sus fundadores se encontraban algunas personalidades de la cultura de la época. Estos fueron los casos de Vicente Blasco Ibáñez en Valencia, Antonio Machado en Segovia y Wenceslao Fernández Flores en La Coruña
- Sus enseñanzas iban dirigidas a las clases populares pero estaban también abiertas a otros colectivos.
- Procuraron mantenerse alejadas de posiciones políticas definidas

Las universidades populares llevaron a cabo un extenso y variado conjunto de actividades predominando los cursos y las conferencias aunque también destacaron por otras como actuaciones musicales, excursiones, visitas a museos y lugares de interés. Cabe señalar también la impartición por vez primera de cursos para la mujer en la UUPP de Madrid.

### **La Universidad Popular de Valencia (1903-1928)**

Fue creada en 1903 por Vicente Blasco Ibañez muy próximo al movimiento republicano y con importantes notas socialistas, a raíz de la publicación un mes antes del artículo La Universidad Popular, con la colaboración de algunos catedráticos de universidad.

Blasco Ibañez, estaba entregado a organizar una universidad popular en su ciudad con el objetivo de mejorar la formación de los valencianos, completando así la labor desarrollada desde el diario *El Pueblo*, la *Editorial Sempere* y las diversas escuelas laicas diseminadas por la ciudad. Confesaba su pretensión de hacer de Valencia una nueva Atenas y afirmaba su voluntad populista: "Ya que el pueblo no puede escalar las universidades, la universidad bajará al pueblo."

De entrada libre y gratuita, sin discriminación de sexo y, versando las conferencias sobre distintas manifestaciones del saber, se pretendía que el obrero adquiriera "dulcemente y sin esfuerzo, una ilustración, que aunque no sea muy profunda, no por esto resultará inferior a la que poseen los jóvenes que salen de nuestros centros docentes con título académico."

La universidad popular se propuso el objetivo de educar al obrero valenciano. Sólo durante su primer curso de funcionamiento se impartieron 25 conferencias por un comprometido grupo de profesores universitarios. Desarrolló sus actividades hasta 1928.

### **La Universidad Popular de Madrid (1904-1911)**

La Universidad Popular de Madrid fue fundada por miembros del Ateneo de Madrid constituyéndose el 31 de diciembre de 1904. Sus principios inspiradores los encontramos en la memoria del primer curso:

"La idea generadora de la Universidad ha sido, aquí como en todas partes, una idea de solidaridad en su más alto sentido y en su mayor amplitud comprendida; su tendencia es la de aproximar a los que están distanciados, y de mantener unidos a los que se hayan en peligro de separarse; su carácter es, por consecuencia, necesaria, de absoluta imparcialidad y de neutralidad perfecta; su acción tiene que ser recíproca, llevando a los elementos populares los resultados más fácilmente asimilables del estudio ordenado que no han podido hacer por sí mismos, y recogiendo de ellos, en cambio, las enseñanzas valiosas de que tan pródiga se muestra la realidad viva, siempre que a ella se acude con ansia de aprender; finalmente, no sólo porque la idea generadora lo lleva consigo, sino porque también lo hace forzoso la simpatía nacida del conocimiento mutuo, la bandera de la Universidad Popular es bandera de paz, su lema es la armonía y la concordia entre todos. Sin embargo, su labor es una lucha no interrumpida, una guerra sin tregua contra la ignorancia, contra la apatía, contra la intransigencia, las tres enfermedades que mayores estragos causan en el alma nacional, los tres enemigos más poderosos que tienen la paz de los pueblos"

Entre los iniciadores no había grandes nombres como lo atestigua el listado de 104 fundadores pero sí profesores, escritores y estudiantes, predominando los estudios de derecho, las humanidades y la medicina, todos unidos por un interés común. Con el tiempo algunos si tendrían un papel destacado como fueron Domingo Barnés y Salvador Crespo. Además de los socios fundadores contaban con un grupo de asociados que aportaban alguna cantidad para sufragar los gastos de las actividades y otro pequeño grupo que colaboraba en los trabajos. Posteriormente aumentaron los colaboradores entre los que figuraban Azcárate y Besteiro.

En cuanto a las actividades desarrolladas durante el curso 1904-1905 se repartieron entre conferencias y sesiones musicales, clases de instrucción general para mujeres y visitas culturales.

La mayor parte de las conferencias tuvieron lugar en el Centro de Sociedades Obreras. La temática de las charlas era muy variada: cuestiones sociales o laborales, higiene, literatura, arte, historia, geografía... Por lo que respecta a las clases de instrucción primaria para señoritas se dieron a propuesta de la Asociación General de Modistas contándose con la colaboración de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer que cedieron sus locales y enviaron 6 profesoras escogidas entre sus mejores alumnas. Los jóvenes de la universidad popular también acudieron los domingos a las visitas organizadas a los diferentes museos (Arqueológico, del Prado, Arte Contemporáneo...) siendo muy del agrado de la concurrencia.

Al siguiente curso las actividades se ampliaron y se introdujeron otras nuevas como las excursiones a Toledo, un curso de economía política, lecturas con comentario, la campaña de higiene bucal en escuelas, curso breve de geografía y dos lecciones al aire en el Jardín Botánico.

Los recursos económicos para realizar las actividades programadas no eran muy abundantes. La mayor parte procedían de las cuotas de los socios y las aportaciones de los asociados siendo insuficientes por lo que hubo que acudir a procedimientos de urgencia como la función benéfica. Sin embargo, los gastos derivados de material diverso y de local hicieron necesaria la petición al Ministerio de Instrucción Pública en 1906 solicitando una subvención que finalmente fue concedida y que ascendió a 1234'75 pesetas. La labor de la Universidad Popular de Madrid continuó en años sucesivos pese al entusiasmo de sus integrantes no sin ciertas dificultades económicas.

Sin embargo, la crisis que padecían las universidades populares a nivel internacional, cuando se ponían en marcha en España, no desanimó a sus promotores aunque no impidieron también que su situación se viese afectada. Rafael Altamira en su artículo la crisis de la extensión universitaria, afirmaba que la mala situación se debía sobre todo al incumplimiento de su principal objetivo: la atención cultural a la clase obrera. Poco a poco pese al inicial interés fue disminuyendo el número de asistentes a cursos y otras actividades. Las posibles causas de esta situación fueron de diversa índole: política, económica, social y cultural. Es decir, la situación en la que vivía la mayor parte de la clase trabajadora no era la más idónea para una mayor motivación por sus duras formas de vida, difíciles condiciones laborales y poca madurez política y cultural. La población trabajadora no había desarrollado aún la conciencia de clase necesaria para encauzar sus demandas socioeconómicas y encontrar la motivación suficiente para darse cuenta de lo fundamental que podía ser la educación en su camino para mejorar sus condiciones de vida.

### **Segunda etapa: abarcaría toda la II República, desde 1931 a 1939**

A partir de 1931 con la II República se potenció lo que Tuñón de Lara denominó Extensión Popular de la Cultura. Efectivamente, durante este período se dio un mayor desarrollo de las universidades populares impulsadas desde el propio gobierno en un gran proyecto de educación popular y con un gran respaldo de las organizaciones estudiantiles.

Junto a la Universidad Popular de Segovia que continuaba con sus actividades desde la etapa anterior fueron poniéndose en marcha a lo largo de la geografía en Valencia, Cartagena, Madrid, Sevilla, etc.

Uno de los aspectos más interesantes de la popularización de la cultura fueron las universidades populares. Fueron creadas por la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH) hacia los obreros y trabajadores mayoritariamente de las ciudades. Fue una labor de equipo en las que participaron junto a los institucionistas, universitarios jóvenes y estudiantes de fin de carrera preocupados por la inserción de la cultura en el ámbito social e impartieron cursos de historia, economía, lengua y literatura, física, matemáticas, etc. por las noches en las Universida-

des de Sevilla, Valencia, Madrid, Granada, Zaragoza, etc

Las universidades populares llevaron a cabo una convivencia permanente entre estudiantes y jóvenes trabajadores a través de actividades artísticas, bibliográficas y deportivas. En España marxistas y socialistas lucharán por implantar la educación de adultos en una lamentable organización escolar estatal para ponerla al servicio del pueblo.

Joaquín Maurín lo expresó de manera clara. "La clase trabajadora para conseguir su emancipación total ha de luchar en tres frentes distintos: frente político, económico y frente cultural. El frente económico está representado por el sindicato y la cooperativa, el frente político por el partido y, el frente cultural, por la universidad popular..."

"La universidad popular ha de ser una universidad obrera, una universidad socialista en donde la clase trabajadora aprenda a elevarse de clase explotada, sometida que es hoy, la enterradora del capitalismo"

En marzo de ese año tuvo lugar en la Casa del Pueblo de Madrid un congreso pedagógico en el que participaron delegados obreros. Este congreso criticó las tradicionales e ineficaces "clases para adultos en las escuelas". Valoró los movimientos encaminados a potenciar la formación profesional. Pero quisieron dar un paso más superando la educación popular que venía de la intelectualidad burguesa hacia los medios populares y obreros.

En una de sus conclusiones afirmaban "La misión educadora de la universidad no acaba en el estudiante: debe difundirse al pueblo y es preciso que el mismo estudiante comprenda esa necesidad y extienda la cultura que de ella recibió."

Los logros más destacables de este período fueron los realizados desde la extensión cultural hacia medios populares llevados a cabo por intelectuales, artistas y universitarios. Antonio Machado lo había anticipado años antes "Hay que llenar la copa antes de que ésta desborde". Los hombres y mujeres de la cultura que no pueden ser considerados como burgueses se encargaron de transportar, despertar y avivar las conciencias. Se integraron en las raíces populares para intentar poner las bases de una nueva forma de vida.

Los logros más significativos de esa extensión cultural fueron: las misiones pedagógicas, los teatros universitarios, con *La Barraca* al frente y las universidades populares.

### **Universidad Popular de Cartagena (1931-1936)**

La iniciativa de educación popular más ambiciosa emprendida por Antonio Oliver y Carmen Conde fue la creación, el 18 de julio de 1931, de la Universidad Popular de Cartagena. Entre los dos tuvieron la idea, desarrollaron y llevaron a cabo junto con otras personas republicanas y progresistas que compartían la idea de una revolución pacífica: la revolución de la cultura y la educación del pueblo.

Al proyecto se sumaron estudiantes, profesores, intelectuales y profesiones liberales de la pequeña y mediana burguesía liberal y reformista firmes partidarios de la II República. El alumnado al que iba dirigido este proyecto era plural pero con especial atención a sectores obreros, artesanos y empleados. Desde la universidad popular se luchó para asentar la democracia y la regeneración social y cultural del país.

En cuanto al programa de actividades, se desarrollaron: cursos, conciertos, exposiciones, conferencias, publicaciones, homenajes, visitas culturales y excursiones. Pero además pusieron en marcha nuevas aportaciones:

- Conferencias de diversas modalidades
- Publicación de boletín propio: *Presencia. Cuaderno de afirmación de la Universidad Popular*.
- Promoción de bibliotecas circulantes, incluyendo las de carácter infantil.
- "Archivo de la Palabra" o las controversias
- Fomento y animación a la lectura
- Iniciación de las fiestas del libro
- Producción de documentales
- Promoción y difusión del cinema educativo
- Concursos de cuentos o fotografía
- Visitas culturales y excursiones programadas

Firmaron acuerdos de colaboración con otras entidades y lucharon por organizar un congreso de universidades populares sin poder conseguirlo. Pusieron todos los medios para crear la Federación de Instituciones de la Cultura Popular.

Tuvieron una especial atención con la infancia que se plasmó más allá de la Universidad Popular en la labor desarrollada desde la Junta de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad de Cartagena.

Participaron activamente en el Patronato de las Misiones Pedagógicas y dirigieron las Misiones Ambulantes en la Región de Murcia entre 1933 y 1935. Su compromiso con la educación y la cultura durante la Guerra Civil participando en actividades educativas en la Casa de la Mujer en Murcia.

### **Universidad Popular de Madrid (2<sup>a</sup> etapa)**

El interés por la difusión de la cultura entre las clases populares fue la causa de la puesta en marcha de la Universidad Popular de Madrid que empezó a funcionar a partir del curso 1932-33 en los locales de la Universidad Central.

El horario era de siete de la tarde a nueve de la noche impariéndose diferentes tipos de enseñanza contemplando un abanico amplio desde la dirigida a analfabetos hasta los estudios superiores. Se establecieron los siguientes niveles: analfabetos, primeras letras, cursos elementales y cursos superiores. Cada uno de estos niveles constaban de varias asignaturas de ciencias

cias y letras, impartiéndose además cursos de inglés y francés, divididos en dos grados según el nivel de conocimientos de los alumnos: elemental y superior. También se daban clases de taquigrafía.

El profesorado de la universidad popular estaba constituido por miembros actuales de la Federación Universitaria Estudiantil (FUE), antiguos socios y simpatizantes. Había por tanto entre sus filas estudiantes, profesionales y catedráticos. Durante el curso 1934-1935 llegaron a alcanzar los 400 alumnos, siendo en su mayoría obreros y empleados modestos. La matrículación y las actividades desarrolladas eran de carácter gratuito.

La Universidad Popular de Madrid estaba gestionada por un comité ejecutivo formado por seis personas: presidente, secretario y tesorero, designados por la cámara federal de la FUE de Madrid, tras dos elegidas por el profesorado y uno nombrado por los alumnos. Durante el curso 1934-1935 presidió el comité Carmen Castro Medinaveitia haciendo las funciones de secretario Guillermo Carnero.

Con los alumnos se realizaban visitas a museos y excursiones. Durante la última hora de los sábados eran impartidas a los alumnos conferencias sobre temas científicos. Por citar algunas : el doctor Ortega disertó sobre las nuevas tendencias de la biología, Corpus Barga sobre un viaje en el Zeppelin, Gómez de Llanera habló sobre la edad de la Tierra, etc. Hay que destacar la colaboración desinteresada de muchos profesores a esta iniciativa de la FUE para difundir y acercar la cultura a los trabajadores.

### **Universidad Popular de Valencia**

Veinte años después de la fundación de la Universidad Popular de Valencia debida al empeño decidido de Blasco Ibáñez, la Federación Universitaria Estudiantil uniéndose a la gran apuesta por la educación y la cultura de la II República refundó esta institución en 1933.

Partiendo de la experiencia anterior esta renovada experiencia organizó sus actividades pensando fundamentalmente en la clase trabajadora. Se iniciaron los cursos en septiembre contando con un grupo entusiasta de estudiantes procedentes de diferentes asociaciones y un presupuesto propio.

El III Congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH) celebrado meses antes en febrero de 1933 puso especial hincapié en la importancia de la extensión universitaria y su compromiso en la difusión de cultura. El vicerrector Luis Gozalvo dio la lección inaugural destacando con sus palabras "Universidad Popular y Teatro Universitario son las dos instituciones en las que principalmente se centra esta actividad. Es necesario intensificar estos intentos y enriquecer la obra con nuevas iniciativas y aportaciones."

Respecto a la universidad popular se habló de su organización partiendo de la ponencia presentada por Díaz Trigo en nombre de la Federación Hispanoamericana y Ciencias de Madrid aprobándose la mayoría de sus propuestas. Se marcaron como objetivo el "acercamiento de

la parte más sana de la juventud universitaria a la gran masa del pueblo, en su afán de divulgación, de cultura y también de recepción espiritual".

Entre sus conclusiones se afirmaba "la Universidad Popular se crea con objeto de divulgar la cultura entre las clases sociales que por condiciones económicas no pueden obtenerla"

La Unión Federal de Estudiantes Hispanos a través de su Departamento de Extensión Universitaria, puso en marcha dependientes de las federaciones estudiantiles locales (FUE), las universidades populares que gozarán de gran autonomía.

Cada centro debía emplear todos los medios pedagógicos a su alcance para difundir la cultura (teatro, música, cine científico, excursiones, bibliotecas, etc). Para funcionar de forma coordinada se acordaron unas condiciones comunes: La universidad popular será un organismo cultural, creado por las FUE locales en la que estarán representados éstas, alumnos y profesores; los alumnos deberían tener cumplida la edad escolar y ser admitidos por la dirección; el profesorado formará un claustro que tendrá carácter asesor-técnico; la dirección estará formada por una junta de gobierno que elegirá un comité ejecutivo en el que estará representada la FUE; el departamento de extensión universitaria hará de orientador realizando una memoria; el comité hará labores de control a profesores y alumnos en disciplina e interés; únicamente la junta de gobierno podrá destituir al comité.

El primer curso 1933-1934 se desarrolló no sin ciertas dificultades. Las asignaturas ofertadas fueron ampliándose y adaptándose al alumnado y profundizando en la cultura autóctona. Las clases se desarrollaban en horario nocturno de siete a nueve de la noche los lunes, martes, jueves y viernes en las aulas del Instituto Luis Vives. El profesorado estaba compuesto de estudiantes, amigos de las FUE, licenciados y doctores siendo las clases impartidas con la mayor objetividad estando destinadas a las necesidades de la vida cotidiana.

Se introdujeron algunas innovaciones en el 2º semestre impartiéndose las asignaturas de educación física y deportiva con el objetivo de conocer mejor la salud corporal y la lengua francesa, a petición del alumnado, teniendo un carácter práctico.

La matrícula era totalmente gratuita para los obreros de ambos性es mayores de 14 años. Al inscribirse se entregaba un carnet que permitía acceder a todas las actividades culturales (cine educativo, excursiones, visitas, conferencias, etc) Las clases iban dirigidas exclusivamente a la clase trabajadora teniendo que acreditar que se pertenecía a la industria textil o el comercio.

Según J. Cano Marqués, jefe del departamento de la FUE.:

"La Universidad Popular FUE es un grito de protesta contra los constantes privilegios que pesan sobre la vida cultural de nuestro tiempo y con su actitud quiere, de momento, mitigar, en la medida de lo posible estas injusticias, contra lo que la FUE. ha luchado, lucha y luchará siempre. Además tenemos el convencimiento de lo beneficioso que ha de ser para la masa obrera el hecho de elevar su nivel cultural, de esta forma los trabajadores conseguirán enju-

ciar los graves problemas de nuestros días de una forma consciente y razonada"

Durante el curso 1933-1934 se organizaron clases de dos horas al día para analfabetos y enseñanza elemental, llevando a cabo el proyecto de la II República de acabar con el analfabetismo. Las clases eran convocadas por la sección de enseñanza del departamento de cultura. El objetivo primordial era enseñar a los obreros a "leer y escribir", pasando una vez alcanzada cierta cultura a las clases elementales de aritmética, gramática, geografía, física y química, etc. Se desarrollaban en las aulas de la antigua Escuela Normal en horario de seis a ocho de la tarde para los mayores de 14 años. La organización corría a cargo de los asociados a la Profesional de Magisterio contando con el material cedido por el claustro de profesores

La gran demanda desbordó en muchas ocasiones a los organizadores debido a la extraordinaria acogida que tuvo entre los obreros. Esto ocurrió en el curso 34-35 en el que el jefe del departamento no pudo hacer frente al gran número de inscripciones lamentando no poder ampliar las matrículas al ser los locales, materiales y profesores insuficientes.

El curso 1935-1936 tuvo 600 matriculados entre la clase trabajadora. La Universidad Popular FUE tuvo que afrontar numerosos problemas y dificultades en su última etapa. No pudieron utilizarse los locales de los centros oficiales pese a las protestas y recogida de firmas de los alumnos de la universidad popular. Esto hizo que se retrasara el comienzo del curso a febrero de 1936 usándose sólo las aulas de la FUE.

Al comenzar el curso 1936-1937, gobernando el Frente Popular, la universidad popular pudo contar con nuevos espacios situados en el *Sindicato de la Aguja* y en el antiguo Colegio de los Maristas, ambos incautados por la Federación Universitaria Estudiantil. La nueva situación creada tras el triunfo del Frente Popular hizo que se organizaran conferencias con un marcado carácter político.

Las vicisitudes derivadas de la Guerra Civil influyeron en el desarrollo de las tareas programadas por la universidad popular ya que muchos estudiantes y maestros fueron movilizados hacia el frente de batalla. A pesar de todo, las clases pudieron celebrarse con normalidad el primer año de guerra. Las clases del curso 1937-1938 tuvieron un fuerte carácter ideológico por las circunstancias políticas y bélicas, incidiendo ello en los contenidos culturales o profesionales de las actividades.

La FUE también llevó a cabo otras realizaciones de tipo social o cultural en Valencia durante la Guerra Civil. Para difundir la cultura se propusieron a la Junta de Gobierno de la Universidad entre otras las siguientes iniciativas: rincones de cultura, residencias estudiantiles, misiones campesinas, teatro, etc. También quisieron abrir la "Casa del Estudiante" equipada con bibliotecas-laboratorio, gabinete de educación social, gimnasio, etc. donde se realizarían sesiones de música, cine...en un ambiente de convivencia y colaboración.

Merece por último destacarse también la labor realizada por el Teatro Universitario de la FUE, surgido de la Asociación de Estudiantes de Música y Declamación a los que se sumaron pron-

to alumnos de otros centros de enseñanza.

### **Universidad Popular de Sevilla**

La situación socioeconómica de Sevilla que había mejorado con los trabajos preparativos de la gran Exposición Iberoamericana de 1929 atrayendo a un número considerable de emigrantes para trabajar en la construcción y en el sector servicios, se resintió una vez terminada la muestra. Lo cual contribuyó a empeorar las condiciones de vida de la clase trabajadora, teniendo en cuenta además que la ciudad estaba a la cabeza en analfabetismo urbano, con una cifra de 28.967 analfabetos, lo que suponía un 15'6 % de la población mayor de 10 años.

El programa educativo de la II República se proponía poner las bases para paliar las graves deficiencias de la educación y apostar definitivamente por una formación pública y laica que acabase con las graves desigualdades existentes.

Una buena parte de la juventud universitaria fue consciente de estas necesidades como se puso de manifiesto en el Consejo Extraordinario de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos celebrado en 1931 donde se llegó a la siguiente conclusión: "La misión educadora de la universidad no acaba en el estudiante, debe difundirse al pueblo y es preciso que el mismo estudiante comprenda esta necesidad y extienda la cultura que de ella recibió".

La movilización se produjo rápidamente en Sevilla donde un grupo de estudiantes llevó la propuesta a la universidad y, en su nombre, Estanislao del Campo, rector hispalense y Pedro Crespo, secretario, dieron su conformidad consiguiendo también el apoyo de un grupo de profesores pertenecientes a otras instituciones.

Esta inmediata respuesta hizo posible que, a principios de 1933, se hiciese pública una circular dirigida a todos los sindicatos obreros y a la opinión pública en general en la que se afirmaba:

"Convencidos estamos de la verdad que el analfabetismo supone en nuestro pueblo; pero más aún (esta es la triste realidad) de la poca actividad que por falta de celo en todos hemos desplegado, o mejor no hemos desplegado, para combatir tan desagradable como funesto mal.

Se puede asegurar sin temor alguno que lo hecho hasta ahora en este sentido (combatir el analfabetismo en los adultos) no ha pasado de la confección, por algún observador de estadísticas que al ser dadas a la opinión haberse visto obligado a llevarse las manos a la cabeza en muestra de asombro, más o menos sincero, ante lo aterrador de la cifra, creyendo así haber cumplido el deber y satisfecho su conciencia.

Todo esto ha sido reducido por nosotros a esta sencilla expresión: recoger los efectos y combatir las causas que los producen."

La Universidad Popular de Sevilla fue inaugurada el día 20 de marzo de 1933 en la propia

sede de la Universidad de Sevilla. En la apertura tomaron la palabra Antonio Percio y Arturo Fernández en nombre del Comité Ejecutivo de la UFEH, finalizando el acto José Llavador, jefe de sección y José León Castro, director de Extensión Universitaria. Asistieron a la inauguración 600 personas mayoritariamente obreros siendo recogida con gran relieve en la prensa local.

Durante los primeros meses de trabajo la universidad popular tuvo una respuesta importante llegando a recibir a casi 2.000 alumnos. Los iniciadores del proyecto no escatimaron esfuerzos para dar a conocer sus propuestas utilizando para ello no solo la prensa local sino también desplazándose personalmente a cualquier lugar donde pudiesen informar directamente a los obreros (fábricas, sindicatos, tabernas, etc.)

La fuerte participación hizo necesaria buscar una sede más amplia que la cedida hasta entonces por la universidad en la calle Laraña por lo que se trasladaron a las aulas del grupo escolar Giner de los Ríos inaugurándose la nueva sede el día 3 de abril de 1933. Ello no evitó que posteriormente se tuviesen que ampliar las dependencias en el instituto de enseñanza media San Isidoro.

El alumnado era dividido en dos grupos: el primero para las deficiencias más graves y otro de nivel secundario que podían obtener el título de bachillerato. Los sábados solían celebrarse charlas de carácter científico, aunque tampoco faltaron las letras como los recitales de poesía a cargo entre otros de Jorge Guillén. También se llevaron a cabo visitas culturales a museos y monumentos así como excursiones a lugares de interés (Córdoba, Itálica...).

Al ser las enseñanzas completamente gratuitas los gastos derivados de su funcionamiento hicieron necesaria la búsqueda de recursos económicos que se concretaron en una subvención de 2.000 pesetas del ayuntamiento en el presupuesto de 1934. También llevaron a cabo en la prensa una campaña de donación de libros tal y como apareció en diario *El Liberal de Sevilla*. En su segundo año de trabajo crearon la "Asociación de amigos de la Universidad Popular" para hacer frente al presupuesto estableciendo una cuota de 50 céntimos al mes. El nefasto golpe de estado de 1936 puso fin a esta entusiasta experiencia.

La apuesta más fuerte en formación de adultos tuvo lugar durante la Guerra Civil (1936-1939) llegaron a existir unas cincuenta en toda España hasta que en 1939 fueron definitivamente clausuradas.

### **Tercera etapa: desde la recuperación de la democracia**

En Europa, las universidades populares empiezan a crecer sobre todo tras la 2ª Guerra Mundial. A partir de los años setenta se conciben no únicamente como instituciones dedicadas a la educación de adultos, sino también como centros impulsores de todas las actividades culturales que se dan en el entorno. Así, funcionan las numerosas universidades populares que se extienden por Alemania y, sobre todo, por algunos países nórdicos. Este es el sentido y la orientación que se intentó imprimir a las que iban a nacer en nuestro país.

Tras la muerte del dictador empezó a abrirse un nuevo horizonte para el país. Se inició la tran-

sición pese a las dificultades políticas y económicas volviendo a retomar el proyecto de las universidades populares encuadrado dentro del gran movimiento de la educación de adultos. Las universidades populares siguen siendo desconocidas para la mayoría de los ciudadanos y agentes educativos

Las universidades populares son centros públicos de educación de adultos y de animación sociocultural con base institucional en los Ayuntamientos; están abiertas a todos los ciudadanos y especialmente a los menos privilegiados en el campo de la cultura. Su objetivo es ofrecer a los jóvenes, a las familias, a los marginados, a la tercera edad y, en general, a los diversos sectores de la población un campo de discusión de su problemática psico-social, el acercamiento a posibles soluciones como la adquisición de conocimientos e información que les ayude en su situación.

Aprender a aprender es preocupación fundamental de la universidad popular. Esto significa capacitar a los adultos y los jóvenes que lo necesiten a que aprendan activamente y sean capaces de adquirir, por sí mismos, nuevos conocimientos y destrezas, como el buscar soluciones y síntesis partiendo de su propia situación y experiencia.

Una de las ideas fundamentales que hay en Europa en torno a la educación de adultos y las Universidades Populares es que éstas deben estar abiertas a cualquier persona capaz de aportar algo, a nivel de conocimientos o de experiencia, sin que ello suponga la exigencia de haber pasado por la Universidad.

Las universidades populares, según Juan Manuel Puente, director de la Federación de Universidades Populares durante los primeros años de la recuperación de la democracia, vinieron a llenar un vacío a nivel municipal en la educación permanente de adultos y animación sociocultural.

"Soñábamos con crear plataformas en donde jóvenes y adultos, y a veces también los niños pudiesen aportar y adquirir conocimientos y nuevos medios de expresión y, desarrollar actitudes que posibilitasen una conducta crítica, libre, participativa y emancipadora. Queríamos que con base institucional en los ayuntamientos pudiesen desarrollarse centros con una labor continua y abiertos a toda la población, especialmente a la menos privilegiada culturalmente. Sabíamos que lo importante es que el ciudadano aprenda a aprender y a adquirir información y conocimientos, en función de sus intereses y necesidades..."

"Nuestro objetivo no podía ser definir la cultura popular, sino crear plataformas para que todo el pueblo pueda adquirir los medios de expresión necesarios que le permitan definir y crear su cultura, en libertad..."

"Nada más comenzar con el trabajo, nos encontramos con serios problemas: falta de formadores con conocimientos y experiencias suficientes, falta de recursos en los ayuntamientos, falta de hábitos de actuación democrática y un largo etcétera que era preciso resolver"

"A finales de 1982 había en funcionamiento 25 universidades populares, se habían impartido 1.393 cursos, con un promedio por trimestre de: 30.000 alumnos participantes, 490 actividades culturales, 50.240 participantes en actividades puntuales, 99.628 horas lectivas, 52 formadores a tiempo completo, 680 formadores a tiempo parcial y 35 universidades populares en promoción."

En diciembre de 1982, se creó en un congreso de universidades populares celebrado en Murcia, la Federación Española de Universidades Populares, con las siguientes funciones entre otras: conectar con entidades nacionales e internacionales para intercambiar experiencias, colaborar en proyectos comunes, buscar fuentes de subvención y representación de sus miembros, conectar con ayuntamientos, diputaciones y entes autonómicos para la promoción de nuevas universidades populares, hacer un seguimiento científico de las experiencias de las universidades populares, desarrollar un servicio de publicaciones y documentación que sirva de órgano de expresión, orientación, contraste y fuente de información de las universidades, etc.

En el período 1980-1983 funcionaban las siguientes:

- Albacete ciudad y cuatro experiencias rurales
- Alcobendas (Madrid)
- Alcorcón (Madrid)
- Cartagena (Murcia)
- Colmenar Viejo (Madrid)
- Elche (Alicante)
- Espinardo (Murcia)
- Fuenlabrada (Madrid)
- Gijón (Asturias)
- La Alberca (Murcia)
- Leganés (Madrid)
- Marbella (Málaga)
- Molina de Segura (Murcia)
- Parla (Madrid)
- Puertollano (Ciudad Real)
- Puerto Real (Cádiz)
- Pozuelo de Alarcón (Madrid)
- San Sebastián de los Reyes (Madrid)
- Tauste (Zaragoza)
- Totana (Murcia)
- Villalba (Madrid)
- Vigo (Pontevedra)
- Yecla (Murcia)

Además, estaban en promoción, o recientemente inauguradas, varias universidades populares de la región autónoma de Madrid, Asturias, Murcia, Extremadura, Aragón, Andalucía, Castilla-León, Castilla-La Mancha y de Valencia. Asimismo, se tienen contactos para comenzar los

trabajos de promoción en otros municipios de Galicia y Canarias, así como en Navarra, Cataluña, Baleares, Euskadi, Cantabria y La Rioja.

De todas ellas vamos a recordar el nacimiento de la Universidad Popular de Puerto Real (Cádiz), la primera experiencia de este tipo en Andalucía.

### **La Universidad Popular de Puerto Real**

En 1982 iniciaba su andadura la primera universidad popular andaluza de la democracia. En el preámbulo del primer programa de actividades dejaban claro sus intenciones:

"Comenzamos este año una experiencia nueva en el campo de la cultura como es la universidad popular. Es la primera experiencia de este tipo en Andalucía, existiendo algunas en otras provincias españolas.

Mucho es el esfuerzo, la ilusión, el trabajo que un grupo amplio de personas hemos puesto para poner en marcha la Universidad Popular de Puerto Real y esperamos que pueda servir de estímulo a otras poblaciones; pero la principal y fundamental de la universidad popular es la participación activa de los ciudadanos que no dudamos van a respaldar el proyecto..."

"...la universidad popular está abierta a todo tipo de sugerencias e ideas."

El objetivo de la universidad popular es "ofrecer a los jóvenes, a las familias, a los marginados, a la tercera edad y, en general, a los diversos sectores de la población de Puerto Real un campo de discusión de su problemática psico-social, el acercamiento a posibles soluciones como la adquisición de conocimiento e información que les ayude en su situación."

"El equipo de animación socio-cultural de la universidad popular se constituye en este sentido, como un servicio de contactos, de información y de orientación de la población y, a su vez, como centro de investigación y prevención de problemáticas psico-social, considerando esta tarea como una premisa fundamental en la promoción de los adultos y como apoyo a sus dificultades."

El contenido de los programas "está en relación directa con las necesidades detectadas en la población. Los cursos, grupos de trabajo y demás actividades deben estar siempre en función de la demanda existente en un momento determinado. De acuerdo con la experiencia ésta se suele centrar en las siguientes áreas:

- el área de aprendizaje y adquisición de conocimientos y destrezas de cara a la participación en el campo laboral y ciudadano.
- el área de reflexión, comunicación y puesta en común de grupos socialmente relevantes (jóvenes, tercera edad, familias, marginados) de cara a un análisis de su situación y a la elaboración de criterios de conducta y de respuesta social.
- el área de ampliación de conocimientos y de contraste de actitudes para poder desempeñar

mejor el papel que a cada uno le toca jugar en la vida.  
 - el área creativa y de animación sociocultural."

"En cuanto a las formas de trabajo las universidades populares son flexibles y abiertas sirviéndose para alcanzar sus objetivos, entre otras, de las siguientes modalidades:

- Cursos con un objetivo de aprendizaje concreto y que tienen lugar de una forma periódica y continua
- Círculos de estudio en los cuales se tratan una serie de cuestiones y temas que requieren una participación crítica e independiente de los participantes
- Círculos de trabajo para la acción, en los cuales se plantean y organizan determinados modelos de incidencia
- Conferencias aisladas o ciclos de conferencias con discusión
- Talleres de creatividad
- Exposiciones, excursiones, visitas y trabajos en museos, bibliotecas, etc.
- Acciones socioculturales en barrios y entre grupos específicos de cara a motivar la participación ciudadana"

Respecto al método a seguir de la educación popular puede definirse como "un método activo, dialogal, crítico y vital, que supere la separación entre profesor y alumno, para hacer que todos participen y aporten activamente sus criterios y experiencias, analicen críticamente los resultados, los confronten con sus situaciones personales y sociales, que parte de la vida, y vuel-

va a la vida después de un proceso reflexivo y enriquecedor de todos y para todos los participantes. Gráficamente lo expresaríamos con una fórmula inspirada en Paulo Freire:

- Nadie lo sabe todo
- Todos sabemos algo
- Todos nos educamos mutuamente mediatisados por la sociedad sobre la que queremos actuar."

Por lo que respecta al profesorado "está en función de los programas demandados por la población. Junto a un grupo reducido encargado de la coordinación, acumulación y evaluación de experiencias, garante de la continuidad del trabajo..."

"La universidad popular está abierta, en sus programas y actividades, a las necesidades reales y concretas, a las inquietudes que los participantes manifiesten así como a los datos que aparecen en los estudios de población. La única limitación posible a esta apertura puede venir dada por razones presupuestarias."

El plazo de matrícula se abrió el 15 de febrero para todos los mayores de 16 años en la Biblioteca Municipal, en horario de seis a nueve de la noche. El coste era de 500 pesetas por curso concediendo una reducción del 50% en casos justificados. Los locales utilizados para los cursos estaban situados en la propia sede de la Universidad Popular en la calle La Plaza número 173.

Según Juan Manuel García Candón, que presidía entonces la Comisión Municipal de Cultura:

"Se llevó a cabo una campaña ejemplar para dar a conocer la universidad popular y de captación de alumnos. Se diseñaron carteles de blanco nieve con letras rojas que decían Aprender a aprender siendo el color impuesto por la comisión de trabajo. Los carteles de más de un metro se pusieron de madrugada para que la gente al verlos se preguntara que era aquello. Luego se aprovechó la cabalgata de carnaval para sacar una charanga que representaba una escuela antigua de Puerto Real repartiéndose un folleto explicativo. Al abrirse el plazo de inscripción se formaron grandes colas sintiendo una gran alegría"

Se impartieron cursos de: iniciación al inglés, cultura general, contabilidad, conocimientos prácticos jurídicos, iniciación a la lingüística, literatura española, psicología infantil, periodismo, corte y confección, historia de Puerto Real, historia de Andalucía, pediatría y puericultura, arqueología-historia del arte, dibujo, fotografía y taller de modelado.

Pese a iniciar sus actividades en 1982 no fue hasta 1983 cuando se constituyó de manera oficial. Una orden de 5 de septiembre de 1983 de la Consejería de Gobernación de la Junta de Andalucía autorizaba al Ayuntamiento de Puerto Real a constituir la fundación pública de servicio denominada Patronato de la Universidad Popular Municipal y la aprobación de sus estatutos.

"1º Autorizar al Ayuntamiento de Puerto Real (Cádiz), la constitución de la fundación pública

de servicio denominada "Patronato de la Universidad Popular Municipal" y la aprobación de sus Estatutos, aprobado por el Pleno de la Corporación en sesión del día 21 de marzo de 1983.

2º Comunicar la presente autorización al Ayuntamiento de Puerto Real (Cádiz)"

Al año de funcionamiento los responsables hablaban de "una realidad en marcha":

"La Universidad Popular pronto cumplirá un año. La U P encara su segundo curso con una idea fija: asentarse, arraigarse en la población de Puerto Real, dejar de ser una experiencia aislada para pasar a adquirir su propia dinámica, poner en marcha el método de la educación popular"

Durante el curso 1983-1984 se amplió la oferta de cursos a:

- Cuestiones de interés como preparación al parto y electricidad y electrónica doméstica
- Temas de debate que iban teniendo mayor concienciación y actualidad (familia, tercera edad, problemática de la mujer, jóvenes, padres ante la droga, urbanismo, ecología, problemas del municipio, cooperativismo, asociaciones de consumidores...)
- Talleres: dibujo, fotografía, corte y confección, decoración, música, alfarería y cerámica, modelado, teatro, repujado de la piel y bricolaje.
- Actividades culturales: salas de lectura, música, exposiciones y juegos, cine, teatro, conferencias, jornadas de estudio, excursiones, etc.

La Universidad Popular de Puerto Real continuó su labor durante unos años más hasta que a partir de la década de los 90 las actividades desarrolladas pasaron a ser poco a poco absorbidas por la labor de otras instituciones públicas y particulares.

Actualmente las universidades populares siguen realizando una gran labor. La **Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes**, primera que se puso en marcha desde la llegada de la democracia, continúa con su inestimable trabajo. Con más de un siglo de existencia las universidades populares constituyen la mayor red organizada en España de centros de desarrollo cultural, donde más de dos millones de personas participan en actividades de difusión cultural.

Un estudio realizado por el Departamento de Didáctica y Organización Escolar de la Universidad de Granada (UGR), llevado a cabo por Juan Antonio López Nuñez y dirigido por el profesor Manuel Lorenzo Delgado, ha mostrado el importante esfuerzo social desarrollado en todos estos años por las Universidades Populares en España, sobre todo en aquellas Comunidades Autónomas tradicionalmente menos desarrolladas (Andalucía, Castilla-La Mancha y Extremadura).

Esta investigación pionera es la primera que se realiza sobre estos centros en todo el territorio nacional, con más de 3000 monitores y unos dos millones de alumnos. Para los autores, estas organizaciones realizan una gran labor con diversos colectivos: jóvenes que buscan su primer empleo, trabajadores en paro de larga duración, mujeres maltratadas, amas de casa, etc.

Según los investigadores de la UGR, estas universidades con amplia oferta formativa para cubrir las necesidades de sus alumnos, tienen como objetivo potenciar el desarrollo social y económico de aquellos municipios donde se encuentran situadas. Aunque reciben subvenciones de la Unión Europea y de algunos ministerios su fuente principal de financiación proviene de los fondos y medios que proporcionan los ayuntamientos.

La Federación Española de Universidades Populares reúne 230 universidades, ubicadas en 23 provincias de 12 comunidades autónomas. Entre sus impulsores hubo personalidades importantes como Blasco Ibáñez o Antonio Machado. Según Manuel Pérez Castell, presidente de la FEUP, las universidades populares gozan de una salud excelente, tanto como a principios del siglo XX "cuando los profesores universitarios presentaban el aprendizaje como una fiesta, conscientes de que siempre hay una oportunidad para aprender".

Para ayudar a los desempleados a incorporarse al mercado de trabajo las universidades populares diseñan sus programas para el desarrollo personal y social, así como para la capacitación profesional. También contribuyen al reciclaje de aquellos trabajadores que quieran mejorar su cualificación y poder mejor desenvolverse en el ámbito sociolaboral.

Para Manuel Pérez Castell las universidades populares continúan siendo herederas de la Institución Libre de Enseñanza. Las nuevas necesidades son recogidas en sus programas:

"Desarrollo sostenible, mestizaje e igualdad y, no violencia de género representan problemas importantes del siglo XXI a los que hay que dar respuesta, como lo fue el analfabetismo a comienzos del siglo XX."

## CRONOLOGÍA

1835. A partir de este momento las doctrinas socialistas (Saint-Simon y Fourier) comienzan a tener incidencia en algunas zonas.

1839. Creación del Instituto Español de Madrid

1847. Fundación en Madrid del "Fomento de las artes", asociación de educación popular

1868 21-X. Decretos sobre libertad de enseñanza.

1869 21-II. Se inauguran en la Universidad de Madrid, conferencias dominicales para la educación de la mujer. Los internacionalistas convierten las aulas del Ateneo Catalán de clase obrera, en centros de cultura proletaria.

1870 19-26-VI. Se celebra en Barcelona el I Congreso Obrero Español.

1872 Abril. Trinidad Soriano presenta un plan de enseñanza integral el Congreso Obrero de

Zaragoza. Esta preocupación por la enseñanza persiste en los Congresos siguientes (Córdoba, etc.).

1873 II-II. Proclamación de la 1<sup>a</sup> República. Numerosos centros republicanos e internacionalistas crean secciones de educación popular en Madrid, Cádiz, Mantilla, Barcelona, etc.

1876 1 6-VIII. Decreto de creación de la Institución Libre de Enseñanza.

1881. Se inicia en Barcelona un movimiento a favor de la enseñanza laica, con creación de centros escolares, asociaciones, periódicos

1883 6-VII. Se concede a las maestras los mismos sueldos que los maestros.

1896 Represión contra centros culturales y escuelas laicas.

Entre 1882 y 1896 se crean en Cataluña unas 70 escuelas laicas. Se crea en el seno de la universidad de Oviedo la Extensión Universitaria, movimiento que se extiende a Madrid, Barcelona, Tarragona, Sevilla, Valencia, etc.

1900 18-V. Se crea el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

1901. Creación de la Universidad Popular de Oviedo

8-IX. Fundación en Barcelona de la Escuela Moderna de Ferrer y Guardia.

1902. La Universidad Popular de Oviedo se extiende por Gijón, Avilés y La Felguera

1903 8-II. Azcárate dicta la lección inaugural de la Universidad Popular de Valencia impulsada por Vicente Blasco Ibáñez

Según datos del movimiento racionalista, 32 centros escolares de Cataluña, Andalucía, Murcia, Extremadura, Baleares, País Vasco, utilizaban textos de la Escuela Moderna de Ferrer y Guàrdia.

1904. La Universidad Popular de Madrid, fundada por miembros del Ateneo de Madrid abre sus puertas.

1905. Inicia su andadura la Universidad Popular de Sevilla

1906 4-VI Clausurada la "Escuela Moderna"

Creadas la Universidad Popular de La Coruña y la Universidad Católica de Valencia

1909 24 y 26-VIII. Son clausuradas en Barcelona unas 150 escuelas

1911. Fundación de "La Escuela Nueva", de Núñez de Arenas.

1918. Diciembre. Congreso del PSOE. Bases para un programa de instrucción pública, se pide enseñanza gratuita y laica en todos sus grados.

1919. La Universidad Popular de Segovia impulsada por Antonio Machado es inaugurada.

1921. Fundación de la "Revista de Pedagogía" de Madrid. Director Lorenzo Luzuriaga.

1923-29. A pesar de la persecución de la Dictadura, las escuelas sindicales continuando subsistiendo, aunque con dificultades.

1927. Los estudiantes universitarios se federan en la UFEH. (Unión Federal de estudiantes Hispanos) denominación regional FUE (Federación Universitaria Escolar).

14-IV. Proclamación de la Segunda República. Diciembre. Se aprueba la nueva Constitución Republicana. IV. Congreso de la Asociación General de Maestros. Se acuerda constituir la FETE. 23-VI. Decreto de creación de 27.000 escuelas. A pesar de las dificultades, la República llegará a crear unas 12.000 escuelas.

1932. Organización de cursos para obreros en diversas universidades españolas. Jóvenes de la Federación Universitaria Estudiantil (FUE) crean la Universidad Popular de Madrid

1933. La FUE pone en marcha nuevas Universidades Populares en Valencia, Sevilla...

1939. Se suprime de raíz toda la obra escolar republicana. Son expoliados los bienes de las escuelas sindicales e incautados locales de las organizaciones antifascistas.

1980. Después del largo paréntesis de la dictadura se crea la primera Universidad Popular de la democracia en San Sebastián de los Reyes-

1982. Un grupo de jóvenes entusiastas crean la primera Universidad Popular de Andalucía en Puerto Real (Cádiz)

## FUENTES

- Archivo Histórico Municipal de Puerto Real.
- Revista Cuadernos de Pedagogía.

## BIBLIOGRAFÍA

Cantero, Chus: *El concepto de la extensión universitaria a lo largo de la historia*. Dirección General de Universidades. Proyecto Atalaya. Cádiz 2006.

Coloquio Hispano-Francés: *Clases Populares, Cultura y Educación S. XIX y XX*. Jean Louis Guereña et Alejandro Tiana Ferrer (ed.). Casa de Velázquez. UNED Madrid 1989.

Cuestiones Histórico-Educativas. *España S. XVIII - XX*. Universidad de Valencia. Cuadernos del Departamento de Educación Comparada e Historia de la Educación. Serie Mayor 1991.

García Fraile, J. A.: *Notas para la Historia de la Educación Popular Madrileña en la primera mitad del siglo XIX: El caso del Instituto Español (1839-1853)*. Revista Complutense de Educación, vol. 1; nº 7. Madrid 1996.

Giner de los Ríos, F.: *La Universidad de Oviedo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

*Higher Education and Society Historical Perspectives*. 7th International Standing Conference for the History of Education. Universidad de Salamanca. Departamento de Historia de la educación. Vol. 1. 1985.

Lusa Monforte, G.: *La creación de la Escuela Industrial Barcelonesa (1851)* Quaderns D'Historia de l'Enginyeria Vol. 1 1996.

Moreno Martínez, P.L.: *Educación Popular en la II República*. Carmen Conde y Antonio Oliver y la Universidad Popular de Cartagena. Madrid 2008.

Ruiz Rodrigo, C.: *Política y Educación en la II República*. Valencia (1931-1936). Universidad de Valencia. 1963.

Tuñón de Lara, M: *Medio siglo de Cultura Española (1885-1936)*. Madrid. Ed. Tecnos 1973.

**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*

AUTOR: Juana Escudero Méndez

ADSCRIPCIÓN: Responsable del Área de Cultura y Secretaria de la Comisión de Cultura de la FEMP

TÍTULO: La construcción del *Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales* desarrollado por la FEMP: historia de un proceso de cooperación

CORREO ELECTRÓNICO: [jescudero@femp.es](mailto:jescudero@femp.es)

RESUMEN: Se describe las etapas, reuniones y actividades seguidas por el Grupo de Trabajo de la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) para desarrollar el *Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales* conforme a distintos niveles de aplicación

PALABRAS CLAVES: Evaluación, indicadores culturales, gestión cultural.

*"No existe mejor prueba del progreso de una civilización que el progreso de la cooperación"*

*John Stuart Mill*

## EL PRINCIPIO

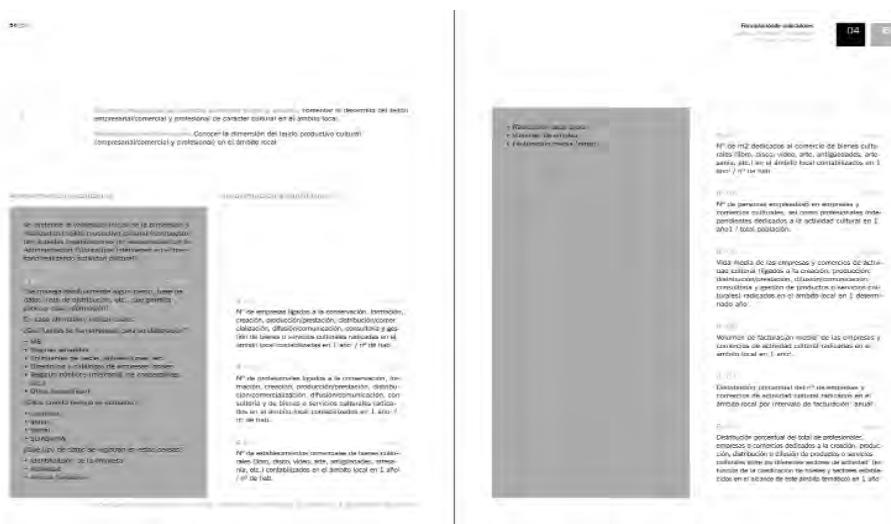
En febrero de 2005, se constituía en la sede de la Federación Española de Municipios (FEMP) el Grupo Técnico designado por la Comisión de Cultura con el fin de vertebrar la cooperación de los observatorios, laboratorios, unidades de análisis y evaluación y centros de estudios y recursos culturales creados por gobiernos locales, que ha logrado, desde entonces, aglutinar a todos ellos.

A aquella primera reunión asistieron los responsables de más de una decena de las agencias locales especializadas existentes o entonces en proyecto: El Vigía, Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz; el Centro de Estudios y Recursos Culturales (CERC) de la Diputación de Granada; el proyectado Laboratorio de Cooperación Cultural del Ayuntamiento de Huesca; el Observatorio de Políticas Culturales de Castilla-La Mancha (Diputación de Cuenca), hoy realidad; el Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona (ICUB); el Área de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Zaragoza; Cultur\*At, Observatorio Cultural del Arco Atlántico, promovido por el Ayuntamiento de Gijón; el Área de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao; el Centro de Estudios y Recursos Culturales (CERC) de la Diputación de Barcelona; El Servicio de Asistencia y Recursos Culturales (SARC) de la Diputación de Valencia, y el Área de Cultura de la Diputación de Salamanca.

A esta reunión asistió también una representación de la hoy desaparecida Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura, cuya complicidad desde el inicio del proyecto concedió a éste la oportunidad de desarrollarse en un marco óptimo: el provisto por la colaboración del Ministerio de Cultura y la FEMP. La sensibilidad con que el entonces director general entendió la necesidad y la oportunidad de este reto fue la misma con que entendió que el mundo local es capaz de reconocerse y explicarse de un modo inteligible, de propiciar reflexiones necesarias y de construir herramientas útiles, generando redes e instancias de cooperación y diálogo. Quedaba a la FEMP, como depositaria de la confianza y del apoyo recibidos, transformar este proyecto en una realidad.

Igualmente, dos miembros de la Comisión de Cultura durante aquel periodo, D. Mario Sanz, teniente de alcalde de L'Hospitalet de Llobregat y D. Francisco Martos, alcalde de Castuera, asistieron puntualmente a las reuniones del Grupo, trasladaron a éste las orientaciones de la Comisión y actuaron como puente entre uno y otra.

En aquella reunión de febrero de 2005, el amplio Grupo Técnico al que la Comisión de Cultura había confiado la realización de uno de sus programas de actuación prioritaria se dio como objetivos:



- Describir detalladamente la situación actual de los sistemas de información para la acción cultural local en España, atendiendo a sus tres componentes fundamentales: los sistemas de información propiamente dichos, los instrumentos de análisis y conocimiento (indicadores y evaluación) y las estructuras y recursos para la innovación (observatorios, laboratorios, etc.).

- Intentar vehicular las necesidades y demandas informativas existentes a escala local hacia las instancias y los organismos pertinentes (Ministerio de Cultura, Ministerio de Administraciones Públicas, Instituto Nacional de Estadística, Comunidades Autónomas, universidades, etc.), haciendo un énfasis especial en:

- Mapas de infraestructuras culturales
- Directorios de operadores públicos, privados y asociativos
- Estadísticas de producción de bienes y servicios culturales
- Estudios demoscópicos sobre prácticas, hábitos y consumos culturales de la ciudadanía

- Generar instrumentos para la evaluación de las políticas locales para la cultura, susceptibles de ser propuestos como modelo y transferidos entre los gobiernos locales que forman parte de la FEMP.

- Contribuir a crear condiciones para el trabajo en red entre las agencias locales especializadas existentes: observatorios, laboratorios, *think-thanks*, centros de estudios y recursos, etc.

Como primera acción, el grupo acordó llevar a cabo una encuesta que permitiera conocer el grado de implantación de sistemas de información cultural en las ciudades españolas de más de 50.000 habitantes, diputaciones, consejos y cabildos insulares (así como de aquellas capitales de provincia por debajo de ese umbral de población).

Según la encuesta, realizada por el Área de Cultura de la FEMP en las semanas siguientes, sólo 67 de las 133 ciudades españolas de más de 50.000 habitantes, y sólo 23 de las 49 diputaciones, cabildos y consejos insulares disponían de sistemas de información cultural (mapas, directorios, estadísticas, sondeos, etc.) y/o aplicaban indicadores y evaluaban su acción cultural regularmente.

El 17 de mayo de 2005, tenía lugar en Cádiz la segunda reunión de este grupo. En la misma, se acordó "elaborar una propuesta más concreta para la construcción desde la FEMP de un sistema de indicadores susceptibles de ser aplicados a escala local en el contexto de la Agenda 21 de la Cultura. La elaboración de dichos indicadores, su presentación y ensayo..."<sup>1</sup> constituirían la principal tarea del Grupo Técnico. Se adoptó, asimismo, el acuerdo de llevar a cabo dos estudios con el fin de contar con información completa y actual, por un lado, acerca de las instancias y organismos públicos y privados cuyos sistemas de información recogen y elaboran datos de interés sobre la realidad cultural local (Ministerio de Administraciones Públicas, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de Estadística, SGAE, etc.) y, por otro, de aquellas experiencias relevantes emprendidas en otros países de nuestro entorno en materia de construcción de sistemas de información, indicadores y evaluación de políticas culturales locales.

Finalmente, se acordó llevar a cabo una nueva sesión de trabajo en Madrid, en la sede de la FEMP, en otoño, abierta a investigadores especializados en la materia, con la presencia de responsables de los organismos públicos y privados que recopilan y procesan datos de interés sobre la realidad cultural local citados, con el fin de comenzar a establecer las condiciones de un "pacto" para la información cultural y la evaluación a favor de la administración local, entre los distintos agentes e instituciones con responsabilidades y competencias en la materia, que recaban datos y elaboran información. Entretanto, el grupo dispondría de los estudios cuya elaboración se había acordado encargar.

Desde sus inicios, el proyecto despertó gran interés, no sólo entre las Corporaciones Locales españolas, sino también entre algunos gobiernos autonómicos, académicos y expertos, federaciones y asociaciones de municipios de otros países (Portugal, Brasil...), redes de municipios del ámbito iberoamericano, el entonces Grupo de Trabajo -hoy Comisión- de Cultura de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU), etc., y ha alentado el inicio de procesos análogos en otras administraciones, estimuladas por la riqueza de la dinámica generada por este proyecto, por el acierto de la metodología adoptada y por la excelencia de sus resultados.

## ANTES DEL PRINCIPIO

Unos meses antes de que la Comisión de Cultura se diera como objetivo prioritario el trabajo en materia de mejora de los sistemas de información cultural, de evaluación de las políticas culturales locales y la construcción de herramientas útiles a este fin, "las ciudades y gobiernos locales del mundo, comprometidos con los derechos humanos, la diversidad cultural, la sostenibilidad, la democracia participativa y la generación de condiciones para la paz", aprobaran la Agenda 21 de la cultura<sup>20</sup> como documento orientador de las políticas públicas de cultura y como contribución al desarrollo cultural de la humanidad". Fueron más de 300 ciudades y gobiernos locales. Era mayo de 2004. En octubre, la organización Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) adoptaba la Agenda 21 de la cultura como documento de referencia de sus programas en cultura y asumía el papel de coordinadora del proceso posterior a su aprobación.

La Agenda 21 de la cultura pretende contribuir a responder a los retos del desarrollo cultural del siglo XXI, a semejanza del proceso de concienciación y compromiso que se ha venido desarrollando desde finales del siglo pasado respecto al medioambiente. En su artículo 25, la Agenda propone "promover la implementación de formas de evaluación del impacto cultural para considerar, con carácter preceptivo, las iniciativas públicas o privadas que impliquen cambios significativos en la vida cultural de las ciudades"; en el 49 recomendaba "realizar, antes del año 2006, una propuesta de sistema de indicadores culturales que dé cuenta del despliegue de esta Agenda 21 de la cultura, a partir de métodos generales de manera que se pueda facilitar el seguimiento y la comparabilidad".

Acometer el propósito que el Grupo Técnico de la Comisión de Cultura se había dado suponía la primera iniciativa a nivel internacional en el difícil ámbito de la construcción de herramientas de evaluación, con el objetivo último de propiciar el alineamiento de las políticas culturales locales, implícitas o explícitas, con los principios, compromisos y recomendaciones recogidos en la Agenda 21 de la cultura.

Simultáneamente, entre febrero de 2004 y marzo de 2005, tenía lugar el proyecto EURO-CULT21<sup>21</sup>, proyecto de intercambio de perfiles urbanos, que se definía como una red temática, financiada por la Comisión Europea al amparo del IV Programa Marco de Investigaciones Europeas y de las iniciativas Ciudad del Mañana y Patrimonio Cultural, bajo la dirección de la red Eurocities, con 31 asociados (22 ciudades y 8 universidades y redes académicas). Sus cuatro objetivos principales eran:

- Promover debates, identificar retos, intercambiar prácticas correctas y difundir conocimientos sobre el papel actual de la cultura en la gobernanza urbana.
- Identificar nuevas necesidades de investigación y financiación sobre la política cultural urbana.
- Formular estrategias culturales innovadoras.
- Definir recomendaciones de normativa e investigación sobre política cultural para las instituciones europeas y sus estados miembros.

El proyecto se estructuraba en seis paquetes de trabajo, cuyos elementos principales consistían en un acto de formación, diez talleres nacionales y un acto final. Los talleres nacionales representaban una parte esencial del proyecto, ya que permitían comparar y analizar el papel de la cultura en la gobernanza de diversas ciudades de un mismo país, así como explorar similitudes y diferencias en el terreno de las estadísticas y los indicadores.

El taller nacional español tuvo lugar en Barcelona, en octubre de 2004, y de cuanto en él se trató y concluyó es realización este proyecto, promovido por la FEMP, para la construcción de un sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales.

En efecto, las conclusiones y recomendaciones que emanaron de aquel interesante encuentro para la reflexión proponían audaces acciones en relación con la mejora de las políticas locales, la investigación y la innovación, que han sido recogidas y entendidas con el mismo alcance en nuestro proyecto. Entre ellas, "...abordar globalmente la planificación cultural de la ciudad, planificando de manera más transversal y coordinada a largo plazo, orientándose también a la ciudadanía considerada en su diversidad y aumentando la transparencia y la evaluabilidad interna y externa". Se proponía, asimismo, como objetivo de las políticas culturales locales "la participación de la ciudadanía, entendida no sólo como un elemento más del programa o un recurso para la gestión de los servicios y los equipamientos: debe constituir un objetivo fundamental de las políticas culturales locales. La cultura es y debe ser una verdadera "escuela de participación" de la ciudadanía en los asuntos públicos".

Se calificaba de "urgente potenciar los procesos de cooperación cultural entre territorios en relación de proximidad...".

En relación con la mejora en la investigación y la innovación, se proponía "la articulación de las iniciativas territoriales existentes en el Estado español". Tras identificar varias de las agencias locales -observatorios y laboratorios- existentes o en proyecto en ese momento, el propio documento de conclusiones y recomendaciones del Informe Final refería cómo la FEMP, en su programa de actuación, había conferido "una importancia estratégica a la evaluación de las políticas culturales locales y a la vertebración de las iniciativas territoriales existentes en esta dirección". Para ello se proponía "una red de geometría diversa", variable, "formada por agentes heterogéneos (administraciones, universidades, consultoras...) sobre un programa de mínimos, que podría ser el siguiente:

- Recopilar con los mismos criterios los mismos tipos de información.
- Invertir conjuntamente en la producción de indicadores específicos para el sector cultural.
- Realizar presentaciones conjuntas de los análisis y los resultados.
- Emprender periódicamente proyectos conjuntos (por ejemplo: sistemas de gestión, mejora de prácticas culturales, etc.)".

El informe final del taller nacional español de Eurocult21 había elaborado la agenda de un gran proyecto por hacer y el Área de Cultura de la FEMP se comprometió a hacer cuanto fuera posible por llevarlo a cabo.

Paralelamente, la entonces ministra de Cultura comprometía, en su primera comparecencia ante la Comisión de Cultura del Congreso, el 24 de mayo de 2004, "con el necesario debate previo con los expertos e instituciones interesadas", la creación de un **Observatorio de las Culturas**, "...una atalaya capaz de generar pensamiento y crítica en los campos de hábitos y desigualdades culturales, producción y gestión cultural, formación y también en el campo de la cooperación cultural internacional e interautonómica. La información que allí se genere será tan útil al ciudadano preocupado por palpar su tiempo como al decisor político para elaborar sus estrategias".

Poco tiempo antes, en julio de 2001, el informe Ruffolo<sup>4</sup> sobre la cooperación cultural en la Unión Europea, propuso avanzar en la creación de un **Observatorio Cultural Europeo**<sup>5</sup>. En 2005, cobraba existencia el Laboratorio para la cooperación cultural europea<sup>6</sup>, como proyecto acogido por la European Cultural Foundation (ECF)<sup>7</sup>, que proclama su independencia operativa respecto a ésta.

Casi al mismo tiempo, se anunciable la creación de una **Agencia Estatal de Evaluación de las Políticas Públicas y la Calidad de los Servicios**, cuyo Estatuto fue aprobado por el Real Decreto 1418/2006, de 1 de diciembre, aprobada su creación por la Ley 28/2006, de 18 de julio, de agencias estatales para la mejora de los servicios públicos. El propósito de esta Ley era propiciar la implantación en la administración de una "nueva gestión pública", algunos de cuyos rasgos básicos son: "La gestión orientada a resultados, el desarrollo de indicadores para medir eficacia, eficiencia y calidad, el fortalecimiento de los mecanismos de seguimiento y control del cumplimiento de objetivos, junto con el uso de la evaluación..."<sup>8</sup>.

Así pues, en el contexto configurado por la reciente aprobación de la *Agenda 21 de la cultura*, -proceso que erigía, por primera vez, a los gobiernos locales en sujetos de derecho internacional público-, y los proyectos y procesos reseñados, parecía por fin llegado el momento propicio para acometer un proyecto de envergadura para crear, en cooperación, una herramienta de evaluación al servicio de los gobiernos locales.

La Comisión de Cultura de la FEMP había asumido el compromiso de auspiciar y llevar a buen término este proyecto y, para ello, comenzó por aglutinar en torno al proyecto, mediante la constitución de un Grupo Técnico vinculado a ella, a todos los observatorios, laboratorios, unidades de análisis y evaluación y centros de estudios y recursos culturales creados por gobiernos locales o entonces aún en proyecto. Con tan sólido refrendo, acudió a granjearse la colaboración del Ministerio de Cultura, cuya participación reconocía y confería al proyecto el nivel de institucionalidad a que debía aspirar. La alianza de la FEMP con el Ministerio de Cultura fue el factor determinante, la causa eficiente de la realización óptima del proyecto.

Desde 2005, sucesivos Convenios específicos, suscritos al amparo del Acuerdo Marco de Cooperación FEMP-Ministerio de Cultura firmado también ese año, han permitido la celebración de las sesiones de trabajo realizadas, facilitando a los expertos que han participado en el proyecto y, por ende, a sus gobiernos locales, los medios materiales precisos para posibilitar su presencia en las mismas, la realización de los informes y estudios que se han ido estimando

necesarios, la contratación de la asistencia técnica que ha permitido dotar de continuidad y coherencia al proyecto, así como de los trabajos necesarios para la publicación del documento en que se ha materializado.

## EL PROCESO

Aprobada por la Comisión de Cultura la empresa que le había sido propuesta por el Grupo Técnico designado por ella (que reúne, en una auténtica mesa de cooperación, los observatorios, laboratorios, centros de estudios y recursos culturales y demás unidades de análisis y evaluación cultural de la administración local), y con la imprescindible colaboración del Ministerio de Cultura, se iniciaron los trabajos necesarios para realizar la tarea que aquél se había dado.

El 16 de marzo de 2006, se reunía en Madrid, en la sede de la FEMP, nuevamente, ese Grupo Técnico en el que se encuentran representadas todas las agencias locales especializadas en materia de información cultural y evaluación de políticas culturales, así como una representación de la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura.

En esta reunión, la Fundación Interarts, a la que se había encomendada la realización de los estudios comprometidos en la reunión de mayo de 2005, presentó el enfoque, metodología y alcance con que se estaban llevando a cabo los mismos. Cuatro meses después eran entregados a la FEMP.

Asimismo, el grupo acordó designar de entre sus miembros a un grupo más reducido al que confiar la construcción de un sistema de indicadores<sup>9</sup>, con la asistencia técnica y metodológica propuesta por la consultora Xabide.

En aquella reunión, el grupo resolvió desarrollar el trabajo de construcción de la propuesta de indicadores acordada en tres fases, centrando los contenidos del trabajo de cada una de ellas en los temas siguientes, en los que se encuentran los ejes conceptuales de la *Agenda 21 de la cultura*:

### Primera fase:

- Cultura y participación ciudadana<sup>10</sup>: cómo medir la participación de la ciudadanía en la vida cultural y cómo la política cultural contribuye a mejorar la participación ciudadana.
- El papel de las iniciativas relacionadas con la memoria (no sólo patrimonio)<sup>11</sup> y la innovación (creatividad) en los procesos de construcción de la identidad local.

### Segunda fase:

- Accesibilidad: cómo se salvaguarda el acceso del mayor número de ciudadanos a la cultura.
- Cultura y transversalidad: la gestión de las transversalidades intra-institucionales (entre áreas), inter-institucionales (entre administraciones) y extra-institucionales (entre agentes

que operan en el territorio).

Tercera fase:

- Cómo medir el impacto de la política cultural local en los tres grandes ejes relativos al desarrollo:
  - desarrollo económico
  - desarrollo territorial/urbano
  - desarrollo social: cohesión y diversidad

En esta fructífera reunión de marzo de 2006, el grupo de trabajo acordó, asimismo, articular y coordinar el proceso de definición de indicadores con el progreso de la labor que, desde el entonces Grupo de Trabajo en Cultura de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU), se estaba llevando a cabo al respecto, a escala mundial, e integrar, asimismo, las aportaciones sobre indicadores y sistemas de información que venían desarrollando las organizaciones representadas en el grupo por algunos de sus miembros (sistema de indicadores de El Vigía, Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz; proyecto "DemosCERC" de la Diputación de Barcelona, etc.).

## EN CONSTRUCCIÓN

El 1 de junio de 2006 tenía lugar la primera reunión de trabajo del grupo de expertos designado, por su especial conocimiento y experiencia en la materia, para la construcción de un sistema de indicadores, conforme al plan de trabajo acordado, que concluía en el primer semestre de 2007. Antes que nada, había que "inventar", que adoptar o adaptar una metodología.

A las seis sesiones de trabajo llevadas a cabo entre el 1 de junio y el 20 de diciembre de 2006, siguieron tres más en el primer semestre de 2007. Para cada una de ellas, el equipo consultor preparaba un documento de base, a partir del cual el grupo de expertos, guiado por su larga experiencia y su conciencia de la necesidad de una herramienta útil y aplicable, pero también rica y ambiciosa, debatía ampliamente, acordaba el marco conceptual en el que la propuesta posterior tendría validez y sentido, y bosquejaba enunciados concretos para la construcción de indicadores que pudieran reflejar aquellos aspectos considerados más reveladores, elocuentes o relevantes para la evaluación de las políticas culturales locales en relación con cada uno de los ámbitos definidos.

A cada una de las irrepetibles sesiones de trabajo, presididas por el extraordinario conocimiento y la inteligencia del grupo de expertos, seguía la labor de consultoría, de síntesis fiel y concreción rigurosa de las propuestas formuladas. Con la revisión y validación de esta síntesis de cada reunión comenzaba la siguiente.

Así pues, el primer esfuerzo, en cada uno de los ámbitos que el grupo de expertos abordó, se centraba en acordar y establecer un marco conceptual útil, suficiente y que dotara al sistema de robustez y coherencia.

En efecto, si uno de los propósitos deliberados del proyecto era promover la planificación cultural de los gobiernos locales, enriquecer la formulación de esas políticas, contribuir a fortalecerlas en el conjunto de las políticas locales, propiciar el reconocimiento de sus potencialidades era necesario elaborar un marco teórico sólido, estimulante y adecuado a la realidad local. A partir del contexto definido para cada ámbito temático, se apuntaban las necesidades de información que satisfacer para una adecuada evaluación y se esbozaban los indicadores que mejor pudieran dar respuesta a esas necesidades y que sirvieran para conocer los impactos de la política cultural local en los aspectos elegidos.

Así, se estableció una metodología de trabajo que reproducía el siguiente esquema para cada uno de los ámbitos temáticos abordados: establecimiento del marco teórico y adopción de un lenguaje consensuado y común; definición de las necesidades de información a las que dar respuesta para una correcta evaluación; exploración de indicadores potenciales; establecimiento de criterios de selección; selección y priorización. Todas estas tareas tenían lugar durante las sesiones de trabajo del grupo de expertos. Tras ellas, el equipo consultor procedía a la formulación y descripción detallada de los indicadores propuestos e indagaba y proponía nuevas necesidades de información y nuevas fuentes de información disponibles. Cada nueva sesión de trabajo se iniciaba con la revisión y validación por el grupo de expertos del trabajo desarrollado.

Las preguntas que orientaban el proceso eran: "¿Qué necesitamos conocer o medir?", "¿Qué se puede medir?", "¿Cómo conocerlo o medirlo?", "¿Cuánto cuesta medir?" para, entonces, seleccionar y descartar o priorizar.

La selección de indicadores se basaba en la verificación de si se había logrado o no una satisfactoria transformación de las necesidades de información en variables medibles, en la constatación de que la información que demandasen pudiese ser recolectada de forma útil y sostenible, y en la aplicación rigurosa de las exigencias o caracteres que un buen indicador debe reunir: ser medible, válido, fiable, comparable, claro, oportuno, robusto, relevante y proporcional.

Cuidando que la propuesta no resultase sobredimensionada, el número de indicadores que se adoptasen para cada ámbito -de entre los que hubiesen superado el estricto examen anterior- había de ser suficiente para que quedasen en evidencia y sujetos a evaluación cuantos aspectos se hallan envueltos e inciden en la consecución de los objetivos que la política cultural puede perseguir.

La conciencia que deriva del profundo conocimiento de los autores del Sistema sobre la realidad local lo ha preservado de alardes academicistas y de cualquier desapego que lo hubiera hecho inaplicable, inadecuado o inútil.

Asimismo, los estudios previamente realizados por la Fundación Interarts fueron fuentes de primer orden tanto en la identificación de fuentes de información y verificación útiles en la formulación de los indicadores, como para conocer elementos valiosos de experiencias previas en

la construcción de sistemas de evaluación de políticas locales.

## EL PRIMER RESULTADO

Al término de la tercera y última fase de los trabajos a que el grupo se había comprometido en la reunión celebrada en marzo de 2006, el documento resultante bosquejaba un Sistema compuesto por 117 indicadores cualitativos (consistentes en cuestiones básicas que responder por responsables de las políticas, planes y acciones culturales en las administraciones locales, bajo la fórmula de "autoevaluación", cuyas respuestas deben soportarse con evidencias documentales) y 235 indicadores cuantitativos (resultado de la elaboración de datos procedentes de diversas fuentes: estadísticas, estudios demoscópicos, sistemas administrativos, etc. en referencia a las cuestiones básicas formuladas).

El 24 de abril de 2007, se presentaba en la sede de la FEMP, por el entonces presidente de la Comisión de Cultura, D. Manuel Pérez Castell, alcalde de Albacete, el director general de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura, D. Carlos Alberdi Alonso, acompañados de los miembros del grupo de expertos autores del Sistema, el resultado del proceso desarrollado hasta ese momento.

Tras las elecciones locales de mayo, en octubre de 2007, fue convocada una nueva reunión del Grupo Técnico de la Comisión de Cultura en el que se encuentran representadas todas las agencias locales especializadas en materia de evaluación de políticas culturales, con el fin de presentarles el trabajo realizado.

A esta reunión asistió, nuevamente, el director general de Cooperación y Comunicación Cultural, acompañado por la subdirectora general de Comunicación Cultural con las Comunidades Autónomas y una consejera técnica de la Subdirección General; los autores de la propuesta que se presentaba al grupo en aquella reunión; por la Comisión de Cultura de la FEMP, el teniente de alcalde de L'Hospitalet de Llobregat; por Xabide, su consejero delegado.

El objeto de esta reunión era entregar y presentar en esta mesa de cooperación el trabajo realizado por el grupo de expertos durante un año y medio y recabar la colaboración de todos sus miembros en la revisión y mejora del documento presentado, a fin de que el mismo fuera fiel reflejo y justo resultado de los trabajos desempeñados y sirviera al fin para el que nació: dotar a todas los gobiernos locales de una herramienta sencilla y útil que les permita evaluar su política cultural, facilitándoles también pautas para formularla.

El documento en que se contenía la propuesta elaborada fue recibido con entusiasmo. Unánimemente se reconoció el valor de un documento que lograba aunar un extraordinario ejercicio de reflexión detallada y una propuesta concreta, de interés no sólo práctico para la Administración Local, sino de importancia teórica, de referencia para el sector cultural. Por parte de los representantes del Ministerio, se ensalzó el relieve y la calidad del trabajo hecho -que el director general calificó sin parangón en lengua española- y propuso para su difusión también en la comunidad hispanoamericana.

Sólo una preocupación fue expresada por todos los presentes en esta reunión: que el volumen y la mucha enjundia del documento en que había resultado el trabajo realizado pudiesen disuadir a sus destinatarios - los responsables de la política y la gestión cultural locales- de conocerlo y aplicarlo. Había de hacerse tan asequible y manejable como fuese necesario para que todos los Municipios, cualquiera que fuese su tamaño, sus recursos o el nivel de desarrollo del sistema de información cultural con que contasen, pudieran aplicarlo.

## LA CUARTA FASE

Antes de avanzar hacia una primera aplicación tutelada del Sistema de indicadores, se hacía necesaria, pues, una revisión pormenorizada del Sistema: de todos los indicadores formulados y de las reflexiones y presupuestos teóricos en que se sustentaban; una selección y depuración de los indicadores propuestos, y la posterior categorización por consenso de todos los indicadores en distintos niveles de aplicabilidad.

A lo largo de cuatro largas y agotadoras sesiones de trabajo (que llegaron a prolongarse a veces durante dos jornadas) mantenidas entre el 29 de enero y el 31 de julio de 2008, se sometió a todos los indicadores, uno a uno, a una criba rigurosa y se procedió a clasificar los resultantes en distintos niveles de aplicación que discriminaran su exigibilidad en función, no tanto de su dificultad, como de la relación directamente proporcional entre el esfuerzo que supusiese su aplicación y la importancia de la información que permitiesen obtener. Se pretendía hacer del Sistema de indicadores elaborado una herramienta -o mejor, una "caja de herramientas- útil para todos los gobiernos locales.

Así, se decidió clasificar cada uno de los indicadores resultantes de la revisión en uno de los siguientes niveles:

### *Nivel I: Básico*

Se consideraron de Nivel I o básicos los que, aun suponiendo un esfuerzo para los equipos locales de cultura permitan obtener información primordial acerca de algún aspecto considerado básico o prioritario para la evaluación de la política cultural local y, por ende, para la toma de decisiones en este ámbito. La pertinencia de los indicadores ha catalizado su clasificación, incluso cuando su aplicación resulte compleja.

Así pues, se han considerado de Nivel I aquellos indicadores que arrojan información de la que todo Gobierno Local debe disponer (aunque aún no los pueda contestar) por configurar los rasgos básicos que todo Municipio debe conocer de sí mismo en relación con su política cultural.

### *Nivel II: Avanzado*

En el Nivel II -avanzado- se han clasificado aquellos indicadores que facilitan una información que se estima deseable, suponiendo un paso más allá de la necesidad.

### Nivel III: Óptimo

El Nivel III comprende aquellos indicadores cuya obtención supone la existencia en la entidad local de un sistema de información cultural óptimo que permite, por tanto, un grado de igual calidad en el conocimiento de los impactos que las políticas locales generan.

### Nivel IV: Prescindible

Entendiendo por tal aquella categoría de indicadores que bien presentan una franca desproporción entre el esfuerzo que supone su aplicación y la información que permiten obtener, o bien aquéllos cuya elaboración puede dejarse a la aplicación informática que facilite la implementación del Sistema de Indicadores, en su día (por tratarse, por ejemplo, de la variación de determinados valores a lo largo del tiempo).

Pese a considerarse "prescindibles", se ha acordado su inclusión en un anexo a la publicación que en breves fecha dará a conocer el Sistema, por preservar el interés que llevó a su formulación, y en la medida en que contienen consideraciones que bien pueden ser útiles a los responsables de la planificación y la gestión de las políticas locales.

Con esta gradación, se trataba de procurar y facilitar en lo posible que el Sistema de Indicadores diseñado permitiese su aplicación de forma escalonada en el tiempo, en el número de experiencias y en el alcance de las respuestas, en función, en cada caso, del grado de integración y agregación determinado por el sistema de información cultural local. Así, podrán aplicarse unos u otros indicadores (nivel básico, avanzado u óptimo), o bien hacer aplicación del Sistema de manera parcial (por programas, o por equipamientos, etc., de forma progresiva hasta abarcar todo el sistema cultural local) o en su totalidad (del mismo modo que de una caja de herramientas empleamos aquéllas que nos son necesarias, nos resultan adecuadas y cuyo uso conocemos).

Aun conscientes de que esta progresividad en el alcance de las respuestas que proveen los indicadores puede comprometer en el corto plazo la comparabilidad entre las distintas realidades locales, se ha considerado que, a efectos prácticos, ayudará de forma decisiva a construir y mejorar los sistemas de información cultural locales, sin los cuales no es posible una evaluación rigurosa y ni llegar a establecer comparativa alguna.

Tan ingente tarea de categorización por consenso de todos los indicadores propuestos en el documento terminó abocando a una reestructuración íntegra del mismo y a la revisión de algunos de los fundamentos teóricos en los que se asentaba y de los documentos de referencia de los que bebía, para adecuar todos los presupuestos teóricos en que descansa a los dominantes en nuestro entorno y, especialmente, a los adoptados por el propio Ministerio de Cultura en sus más recientes estudios y publicaciones.

Tras cada una de las sesiones de trabajo habidas entre enero y julio de 2008, el Área de Cultura de la FEMP ha llevado a cabo la minuciosa tarea de incorporar rigurosa y fielmente to-

dos los cambios acordados en este nuevo proceso de revisión, con el fin de hacer visible la lógica interna del documento en que se contiene el *Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales*, asegurar la coherencia de cuanto en él se propone con las líneas de estudio y reflexión vigentes en nuestro país y asumidas por nuestro entorno y discriminar en distintos niveles de aplicación cada uno de los indicadores construidos. Con la conclusión de esta labor miniaturista, terminaba también la elaboración de la propuesta.

En septiembre de 2008, sólo quedaba por encontrar, con vistas a su pronta publicación, el diseño con que presentar el documento de la forma más clara, limpia y comprensible a aquéllos para los que el mismo se había elaborado. Del mismo modo, había que encontrar al equipo de expertos -ajeno al grupo autor de la propuesta- al que someter el trabajo realizado para una revisión necesaria que sólo especialistas en estadística, economía aplicada a la cultura y construcción de indicadores culturales, con un conocimiento amplio de la administración local, podrían llevar a cabo.

Ambas tareas ya se han cumplido. Mientras escribo este artículo, ya está en marcha la maquetación del documento previa a su publicación, una vez aceptada la acertada propuesta de diseño elaborada por Freepress, y los investigadores que integran la Unidad de Métodos Cuantitativos para la Medición de la Cultura (MC2) del Departamento de Economía Aplicada de la Universidad de Valencia han aceptado llevar a cabo ese ajuste del Sistema que lo acerque aún más a su aplicabilidad a todos los Municipios.

Entretanto, el día 28 de octubre de 2008, los autores del Sistema han presentado el resultado de su trabajo a la Comisión de Cultura de la FEMP y a la Dirección General de Política e Industrias Culturales<sup>12</sup>, cuyos más altos representantes han tenido el reconfortante gesto de complicidad de aceptar la invitación de la Comisión de Cultura a la reunión extraordinaria dedicada con carácter monográfico a este proyecto, en los mismos días en que se renovaba el compromiso de colaboración de la FEMP y el Ministerio de Cultura que asegura la continuidad de este proyecto.

Así pues, antes del fin de este año 2008 estará concluida la publicación del documento en que se contiene todo el trabajo desarrollado hasta hoy para la construcción del *Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales*. Su presentación, difusión y puesta a disposición de todos los gobiernos locales irán seguidas.

Tras ellas, quedan nuevas etapas por cumplir:

- La revisión final del documento por el equipo de investigadores de la Unidad de Métodos Cuantitativos para la Medición de la Cultura (MC2) del Departamento de Economía Aplicada de la Universidad de Valencia.
- La convocatoria de una jornada o seminario, dirigido a los gobiernos locales, sobre "Sistemas de información cultural, evaluación de las políticas culturales locales e indicadores" a fin de presentar y explicar el Sistema de Indicadores elaborado.
- El diseño de una prueba piloto de aplicación "tutelada" del Sistema, en un número deter-

minado de localizaciones "tipo", con el fin de contrastar el Sistema con la realidad local, detectar errores, depurarlo y mejorarlo antes de su aplicación generalizada.

- La planificación de la estrategia de implementación a gran escala del Sistema, que permita un escalonamiento en el tiempo y en el número de experiencias.
- El desarrollo de las herramientas informáticas que permitan la aplicación del Sistema "a medida" por cada gobierno local.
- Finalmente, el diseño de un sistema sostenible de monitorización de resultados.

Hasta hoy, ésta es la historia de este proceso, que condensa centenares de horas de trabajo y reflexión de un equipo que suma siglos de experiencia y conocimiento, y del documento en que ha cristalizado, y que quiere ser:

- Una herramienta de autoevaluación<sup>13</sup> orientada a la calidad y la mejora continua.
- Una guía práctica de orientación para la formulación de las políticas culturales Locales.
- Un sistema que permite la aplicación "a medida", progresiva y gradual.
- Una fórmula de mejorar y robustecer los sistemas de información cultural local.
- Una experiencia pionera a nivel internacional de desarrollo y aplicación de la Agenda 21 de la cultura.
- Un importante y necesario paso para el desarrollo y consolidación de las políticas culturales en España.

Este proyecto, que continúa vivo, constituye un esperanzador ejemplo de cómo la cooperación genera progreso e innovación; de cómo, cuando las administraciones actúan como instancias relacionales y generadoras de sinergias, si proveen el andamiaje institucional que da soporte y cobertura a la actividad vocacional de unos recursos humanos excepcionales, procurando la coordinación y asistencia necesarias, obtienen resultados útiles y extraordinarios, al tiempo que contribuyen al fortalecimiento y la cohesión de un sector que se reconoce al verse reconocido y se demuestra capaz de dar respuesta a las necesidades que nadie como él mismo conoce y puede remediar. Es también un ejemplo de cómo un empeño acometido desde lo local puede aglutinar los esfuerzos de muchos y despertar el interés de tantos otros hasta cobrar una trascendencia inesperada, concitar voluntades y expectativas e incitar nuevos proyectos similares, demostrar cómo una metodología que no es innovadora puede aplicarse con éxito por primera vez a una aventura antes intentada... Es, en fin, una alentadora muestra de la capacidad de progreso que encierra la cooperación.

Juana Escudero Méndez  
Responsable del Área de Cultura y  
Secretaria de la Comisión de Cultura de la FEMP

## NOTAS

1. Según se recogió y consta en el Acta de la reunión.
2. <http://www.agenda21culture.net>
3. <http://www.eurocult21.org>
4. <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML+REPORT+A5-2001-0281+0+DOC+WORD+V0//ES>
5. En el parágrafo 10 del informe, el Parlamento Europeo "Pide a la Comisión que presente al Consejo y al Parlamento una propuesta de decisión (apartado 2 del artículo 151 del Tratado) para la constitución de un observatorio europeo de cooperación cultural, destinado a promover el intercambio de información y la conexión entre las políticas culturales de los Estados miembros y la política cultural comunitaria; dicha estructura, que dependerá de la Comisión y de los puntos de contacto nacionales previstos en el programa Cultura 2000, deberá extraer y aprovechar de forma sistemática las mejores prácticas derivadas de las políticas de los Estados miembros, así como las experiencias positivas en materia de patrocinio o colaboración entre el sector público y el sector privado a favor del patrimonio cultural, de la creación artística y del acceso del ciudadano a la cultura".
6. <http://www.labforculture.org> En su presentación se afirma: "Trabajamos con y para artistas, organizaciones y redes culturales y artísticas, profesionales de la cultura y personas de 50 países europeos, al mismo tiempo que ofrecemos una plataforma para la cooperación cultural entre Europa y el resto del mundo".
7. <http://www.eurocult.org/>
8. Preámbulo del Real Decreto 1418/2006.
9. Aunque en un principio se propuso un grupo de seis expertos, las muchas reuniones a que a lo largo del tiempo obligó el proceso de construcción del Sistema de indicadores hicieron que la composición inicialmente propuesta se fuera ampliando. La flexibilidad de la metodología adoptada alcanzó también a la composición en las distintas sesiones de trabajo del grupo de expertos que, eso sí, siempre ha estado configurado por miembros del Grupo Técnico designado por la Comisión de Cultura. V. en anexo la relación de autores del Sistema.
10. La propuesta elaborada por el Grupo Técnico supone una innovación conceptual en varios aspectos. Así, la participación se formula desde una doble perspectiva: cómo participa la ciudadanía en la vida cultural y de qué modo la política cultural genera nuevas sociabilidades. En este sentido, el tránsito de lo "individual" a lo "colectivo" y del "uso/asistencia" a la "propuesta/gestión" ocupa un lugar estratégico.
11. Igualmente, se entiende la "memoria" como diálogo complejo, más allá de la idea de patrimonio. Interesa el papel que la memoria puede jugar en la construcción de una nueva identidad local y, a su vez, en su diálogo con la innovación y la creación contemporáneas.
12. Instancia del Ministerio de Cultura, a la que, tras la reestructuración llevada a cabo por el Real Decreto 1132/2008, de 4 de julio, por el que se desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura, ha sido asignado este proyecto.

13. El Sistema de indicadores se propone no como una "auditoría", sino como una "caja de herramientas" para los gobiernos locales, que puede ser utilizada en todo o en parte, según el perfil y las necesidades de cada Municipio, con el fin de conocer mejor su acción cultural y mejorar sus políticas culturales. De aplicación voluntaria, es sobre todo un ejercicio de "autoevaluación" o "autoayuda".

## ANEXO

Miembros del grupo de expertos designado por la Comisión de Cultura de la FEMP para la construcción de un sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales:

- José Luis Ben Andrés, gestor cultural en la Oficina para el Bicentenario 1810-1812 y Eventos de la Diputación de Cádiz. Ex-director de Vigía, Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz.
- Javier Brun González, asesor del Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón. Ex-director del Centro Dramático de Aragón, ex-director del Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Huesca, vicepresidente de la Fundación Interarts.
- Jesús Cantero Martínez, coordinador general de Oikos, Observatorio Andaluz para la Economía de la Cultura y el Desarrollo.
- Jesús Carrascosa Sariñana, jefe del Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca y Director del Observatorio de Políticas Culturales de Castilla-La Mancha
- Antonio Flores Martínez, coordinador técnico del Observatorio de Políticas Culturales de Castilla-La Mancha.
- José Ramón Insa Alba, coordinador de Proyectos y Redes de Cultura del Área de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Zaragoza. Co-presidente de Interlocal, Red Iberoamericana de Ciudades para la Cultura.
- Julián Jiménez López, jefe del Departamento de Comunicación de la Fundación Municipal de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Gijón. Ex-director del Observatorio Cultural del Arco Atlántico del Ayuntamiento de Gijón y ex-director de la Fundación Municipal de Cultura y Educación de Gijón.
- Iñaki López de Aguilera, director del Área de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao.
- Luis Muñiz Martín, coordinador de Juventud del Ayuntamiento de Móstoles. Ex-coordinador de Festejos del Ayuntamiento de Móstoles.
- Jordi Pascual i Ruiz, coordinador de la Comisión de Cultura de CGLU, Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona.
- Montserrat Tort i Bardolet, responsable de la Secretaría Técnica del Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona.
- Javier Valbuena Rodríguez, director del Área de Cultura de la Diputación de Salamanca.
- Fernando de Yzaguirre García, director del Área de Cultura del Ayuntamiento de Alcobendas, Patronato Sociocultural. Profesor Asociado de Universidad. Ex-jefe de Explotación Económica del Teatro Real de Madrid.

- Miguel Zarzuela Gil, coordinador general del Área de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Zaragoza.
- Bajo la dirección de Eduard Miralles i Ventimilla, asesor de relaciones culturales de la Diputación de Barcelona.
- Coordinación: Juana Escudero Méndez, responsable del Área de Cultura y Secretaria de la Comisión de Cultura de la FEMP.
- Consultoría y asistencia técnica (Fases I-III): Grupo Xabide, Gestión Cultural y Comunicación Global.

## **QUÉ BUSCAMOS CUANDO BUSCAMOS CULTURA**

*Fernando Vicario*

AUTOR: Fernando Vicario

ADSCRIPCIÓN: Asesor de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas de la AECI

TÍTULO: Qué buscamos cuando buscamos Cultura

RESUMEN: El presente artículo es una reflexión sobre cual debe ser la base para la formación del gestor cultural, tanto en su aspecto de gestor de procesos culturales como de impulsor de proyectos de carácter artístico. Concluye, afirmándose que el peso de la Cultura en la sociedad actual demanda hoy perfiles de gestores muy innovadores.

PALABRAS CLAVE: Cultura, desarrollo, cooperación, desarrollo sostenible.

¿Qué buscamos cuando buscamos cultura? ¿Qué perseguimos con el acto cultural, entendiendo por acto cultural no solamente la búsqueda del arte? A veces insertarnos en un grupo, identificarnos con él, con sus claves, con sus rituales. Pero otras, diferenciarnos y marginarnos del mismo, sirve tanto para lo uno como para lo otro. Sirve desde luego, y ya sólo los más tercos se empecinan en ignorarlo, para generar y consolidar estructuras de desarrollo sostenido y sostenible. Baste citar un ejemplo, las últimas cifras de empleo en Brasil hablan de 350.000 empleos en el sector automotriz, y más de 500.000 empleos estables en las industrias de la cultura. La industria automotriz genera una gran riqueza, pero sin ser un lince de la economía, lo generado por "lo musical" o "lo audiovisual" es infinitamente más importante para la construcción del país, y no sólo desde una perspectiva monetaria.

También buscamos mantener el peso de las tradiciones, que se van filtrando y se van tamizando bajo el crisol de los avances que el mestizaje inserta en el devenir cultural de las sociedades. El "patrimonio" ha tenido una gran importancia en la construcción de las políticas culturales del siglo XX. Sin duda ha de tenerlo en las del siglo XXI. Para ello debe asumir sin temor de ninguna especie que el mestizaje es parte fundamental en la construcción simbólica de lo que con el tiempo pasará a ser denominado "patrimonial". También en su uso y disfrute, así como en la enseñanza del mismo, este debiera ser uno de los grandes avances conceptuales en su desarrollo. Lo que conocemos como patrimonial, como herencia de una historia, de un pasado, siempre es muestra de las mezclas que se produjeron en ese pasado. De las fusiones de todo tipo que se propiciaron en ese pasado. Preservar purezas a través de muestras patrimoniales, es mentir sobre la gestación del mismo.

Podríamos seguir mencionando razones por las cuales es importante buscar un nicho cultural, una forma de hacer y acceder a lo cultural en la sociedad en la que estamos. Pero ¿es esta la mirada de un gestor cultural? ¿Es para completar esta mirada transversal para lo que se forma a un gestor cultural? Claro que posiblemente la misma pregunta se la puedan hacer los economistas o los antropólogos o cualquier otro profesional del siglo XXI. Pero a nosotros hoy nos interesa focalizar la mirada en la gestión cultural. En qué consiste o debiera consistir la formación de un gestor cultural. Cual es el tipo de perfil que se busca, en caso de que se busque, para esta profesión. Para ello quizá la primera pregunta que nos debiéramos hacer es sobre el porqué de las políticas culturales. Damos por sobre entendido que distinguimos entre la formación de un gestor cultural, como actor protagónico de procesos culturales y un animador socio cultural como impulsor de proyectos de carácter eminentemente artístico. Ambas figuras son imprescindibles, pero claramente diferenciadas en su formación y por tanto en la responsabilidad de sus atribuciones. No perfilar bien este campo nos lleva a no tener clara la figura del político cultural. Así como sí tenemos clara la figura del político en la gestión de la educación, o de la sanidad, o de la infraestructura social necesaria para la modernización de un país, no dibujar claramente la figura de un político cultural, nos lleva a confundir atribuciones, no ya únicamente en lo personal, también en lo institucional.

Con frecuencia tendemos a pedirle al ministerio o a la institucionalidad pertinente, que sea la encargada de desarrollar proyectos o de animar actuaciones concretas y particulares. Algo que no ocurriría en cualquier otra esfera de la política pública. Su cometido ha de ser el de for-

mular el camino por el que deben discurrir los procesos, por los que han de acontecer las transformaciones del sector, por el que se deben encontrar los cauces para nuevos diálogos, nuevas estructuras de crecimiento, es la tarea fundamental de una institucionalidad representativa en el ámbito de lo público y lo cultural. Una función que, desde luego, todavía está perfilándose, pero que debe tener una mirada más completa en cuanto al concepto de gestión se refiere. Tal vez para poder pensarla desde una óptica un poco más completa que la existente en la actualidad, sea necesario que revisemos algunos conceptos en los que deben incidir los resultados de las políticas culturales.

## DIVERSIDAD

Dice el profesor Velasco<sup>1</sup> que la democracia puede caracterizarse como un sentido político que convierte la expresión de la voluntad popular en normas vinculantes para todos los sujetos políticos y para todos los poderes estatales. Lo que le da una gran riqueza a los elementos no institucionalizados de la vida ciudadana. Una prueba de lo dicho la pudimos ver en España en los principios de la democracia a través de las plataformas vecinales. Las sociedades han de ir canalizando sus demandas y las mismas se deben ir institucionalizando tras un debate abierto y participativo. Los parlamentos se convierten así en el espacio real de la democracia, pero hoy al menos en los Estados Iberoamericanos, los dueños de estos parlamentos son los partidos políticos, frenando la representación real de otros modos de participación organizados desde la sociedad civil. Claro que en la actualidad los movimientos civiles más organizados suelen ser los movimientos más reaccionarios. Tómese como ejemplo el múltiple desatar de todo tipo de organizaciones religiosas, o de movimientos xenófobos, crecidos al amparo del crecimiento demográfico y los procesos migratorios. Por ello buscar las formas de canalizar, pero sobre todo de estimular otros modelos de presencia civil, ha de ser uno de los retos que pongan en agenda los nuevos organizadores de movimientos civiles.

Entramos en ese espacio, todavía por definir, de lo público. Hemos entendido casi siempre lo privado como aquello que pertenece al sector de la empresa privada. Es decir asociamos el espacio de lo privado con un espacio de rentabilidad económica, con unas reglas que aún dictadas desde lo público, son desarrolladas de una manera particular, y en cada caso con unos objetivos específicos.

Para estimular otros modelos de presencia civil se ha de buscar una manera de representación lo más amplia posible, los canales de participación deben investigar sus formas de inserción social. Si estos canales sólo están controlados por lo público o, si al contrario, sólo lo están por lo privado, entendido como un proceso de rentabilidad económica, no serán eficaces para el fin que se persigue. La búsqueda de canales compartidos de participación social, de acceso, de integración, es uno de los retos que se plantea de manera más imperiosa en los nuevos modos de gestión de lo cultural.

Entiendo lo cultural desde dos dimensiones cuya vinculación nos parece indispensable para nuestro planteamiento. "Por un lado, la cultura es el conjunto de las preguntas y respuestas por el sentido, que tiene que ver con las formas de comunicación, las identidades y el lenguaje

je, con la manera de pensar, los modelos éticos y de conocimiento, con el significado que le damos a nuestras acciones, con la creatividad y con la manera como definimos el espacio, el tiempo, la naturaleza y la relación con los otros. Se trata aquí de la cultura como sustrato. La segunda dimensión está relacionada con los grandes aparatos e instituciones y con las cristalizaciones de esas preguntas y respuestas, por el sentido en el campo de lo simbólico. En esta instancia habrá que considerar la educación, la ciencia, la tecnología, la creación artística, las industrias culturales. La idea central que queremos defender aquí es que una política cultural o el contenido de las políticas culturales es siempre una referencia a estos dos campos, reconociendo la autonomía de cada uno<sup>12</sup>.

Parece imprescindible que el gestor conozca a la perfección los procesos económico-sociales que conforman la modernidad. Estos procesos de modernización a veces traen políticas de exclusión contra las que hay que estar muy alertas. El mercado no funda integraciones, y menos espacios sostenibles de convivencia. Por ello dejar que lo privado dicte sus normas culturales de construcción social, es un peligro que muchas veces se materializa en la gestión de los espacios concertados que damos en llamar de "desarrollo cultural". Espacios en los que por la participación crematística de las empresas, dejamos de legislar en busca de los intereses mencionados. ¿Cómo defender el sentido de lo colectivo, de lo público, en medio de la atomización a que nos somete la modernización?<sup>3</sup> Se debe buscar una legitimación y una eficiencia económica sin impulsar la desintegración social. Potenciar un espacio público como lugar de expresión de una sociedad civil plural tanto en sus aspiraciones como en sus valores y propuestas. De forma que el Estado se convierta en el núcleo regulador para que las distintas alternativas generadas en la sociedad puedan tener expresión<sup>4</sup>.

La primera piedra de una política cultural ha de ser la búsqueda de una defensa coherente y armónica de la diversidad. Defender la diferencia como un modelo de construcción social es una de las tareas más difíciles de los nuevos gestores culturales. Las diferencias hoy, en contra de lo que parece, son mucho mayores que hace unos años. Son de procedencias tan dispares como imposibles de pensar hace poco tiempo. La identidad personal se venía construyendo a partir de una serie de instituciones que van cambiando a pasos de gigante y con este cambio se incorpora una zozobra que desasosiega al ser humano. La primera institución, la familia, está en proceso de mutación, no de desaparición. Otras instituciones que habían sido sostén personal como la iglesia o la escuela, se desvanecen sin dejar que nada se asiente en su evolución. Se niegan a entenderse de otra forma. A pensarse bajo otros modelos de inserción social.

Hasta la fecha la identidad se asentaba en una constante de permanencias. Hoy esas permanencias son del todo impensables. Incluso en las comunidades más alejadas de la civilización, o en las más atrincheradas en su propia realidad, las permanencias, hoy día no hablan de otra cosa que de inmovilismos caducos. Nadie las quiere, aunque mucha gente las añora. La imagen de la obsolescencia, de lo que nace ya obsoleto, se está asentando cada vez más en los ciudadanos.

¿Qué hace un director de museo en medio de este desconcierto? La gente, el ciudadano me-

dio, busca en su pasado ese proceso de seguridad que el mito le ayuda a construir. Tiende a depurar, a limpiar, a purificar lo que la historia le cuenta que fue y no le gusta recordar. Al no lograr abarcar nuestro ser con el presente, con el yo soy, intentamos restaurar lo que yo fui y reconstruirnos en ese entorno. Construimos identidades de pasado y forzamos a lo público a entrar de puntillas en el presente y con mucho miedo en el futuro, aunque de boquilla gritamos que queremos que nos lo acerquen. Que nos dejen estar en él, por si fuera cierto que trae cosas mejores.

Esto crea un nuevo espacio de diferencias, los pasados de todos son pasados diversos. Depende desde dónde los construyamos, desde dónde los incorporemos, iremos edificando una relación identitaria con un presente obsoleto. Que no entendemos pero que nos obliga a estar en él.

Esta nueva diversidad, esta preocupación real por una diversidad que en verdad es diversa, no solo simbólicamente diversa, sino intrínsecamente diversa, nos obliga a pensar seriamente en un modelo de gestor cultural con una formación más transversal, completa y dotada de herramientas para conseguir que la sociedad civil, en el más amplio sentido del término, potencie sus estructuras de participación.

## CREATIVIDAD

Desde hace muchos años se viene trabajando en ese binomio que en un principio parecía irreconciliable, que es economía y cultura. El temor que parece estar suscitando en torno a este maridaje es el de economizar la cultura en demérito de el proceso que muchos defendemos habría de darse que es el de culturizar la economía. Hemos completado una serie de estudios para los nuevos gerentes de empresas culturales que son auténticos cursos de economía aplicada. marketing, publicidad, administración, gerencia, toda una batería de recursos para hacer rentables los procesos de formación, pero en el más pobre de los significados de la palabra rentabilidad. No queremos caer en aquella crítica que se hiciera desde la escuela de Frankfurt a las industrias culturales. La cultura en su relación con la economía no tiene porqué pervertirse, no tiene porqué "echarse a perder", no pierde esencias. La Cultura en su dependencia, en su subordinación a las leyes de la mercadotecnia, en su sometimiento al mercado construido sin gente, sólo con leyes de rentabilidad economicista, la cultura sin creatividad, que es en definitiva su esencia irrenunciable, sí. Gran parte del poder reside hoy en la economía. Pero no todo el poder está sujeto a este proceso, hay otros factores que construyen poder y en torno a los cuales también aparecen procesos culturales. Volvemos a encontrarnos con lo público, y volvemos a estar muy cercanos a lo privado. ¿Qué es lo que se está subvencionando en estos momentos desde ambas esferas, cuales son los criterios y qué prima a la hora de hacer que la sociedad civil participe en los procesos de construcción de una nueva ciudadanía? Sin duda prima aquello que refuerza el poder de quien lo tiene. Pero ¿hay otro camino posible? Gil Calvo<sup>5</sup> propone igualdad de oportunidades para competir ante el público, el motor del cambio cultural es la competencia entre los profesionales y el progreso de la cultura pasa por la autonomía tanto respecto del Estado como del Mercado. En esencia estamos completamente de acuerdo, pero para que esa libre competencia y esa igualdad de opor-

tunidades sea cierta y eficaz, el cambio se ha de producir, no en el momento de exponer los resultados ante el espectador, sino en el de formar a los futuros creadores. En el momento de la defensa de la creatividad como herramienta de construcción de ciudadanos más libres, más participativos, más críticos y más innovadores. La creatividad no está presente en la formación de los futuros gestores culturales, tampoco lo está en la formación de los futuros consumidores culturales. Enseñar: "a hablar y sentir con una comprensión más limpia de porqué importa hablar y sentir con sinceridad"<sup>16</sup>. Aprender a reaccionar de modo crítico ante los nuevos valores estéticos, nos ayudará sin duda a repetir esta formación ante los nuevos valores que provengan de los comportamientos éticos. La cultura ha de enseñarse "no inculcándola, sino observándola"<sup>17</sup>. La crítica da paso a la teoría y la teoría contiene todos los mecanismos que podrían emplearse para minar la autoridad de la cultura occidental. Y al tiempo completando el discurso de Scruton, también contiene todos los mecanismos que la pueden convertir en arma arrojadiza, que es otra forma de minar su autoridad, dándole una falsa y pretendida superioridad.

La creatividad es la materia prima en la que se apoya la gestión cultural, en ella radica su diferencia básica con otros modelos de gestión empresarial. Trabajamos con la creatividad, que a veces produce obras de arte, a veces modos de comunicación, modelos de pensar, o modelos éticos. Produce en el campo de lo simbólico, pero con una clara repercusión en la ciencia y en la tecnología, en la economía y en los procesos productivos; también en el lenguaje, en la educación. Construir sociedades que sean más creativas es hacer espacios que son más fructíferos.

## PARTICIPACIÓN

La gestión cultural debe dialogar por tanto con los otros espacios de construcción social; y, sin duda, con la economía. Ya hemos mencionado muy por encima este nuevo campo de estudio, que viene desarrollándose desde hace bastante tiempo. Pero la cultura primero debe dialogar con ella misma. Dos niveles para llevar esta afirmación a un terreno práctico. El primero un dialogo de la cultura en el que los que dialoguen sean los que la hacen. Los que la construyen. El segundo un dialogo de la cultura con sus consecuencias. Es cierto que las culturas no dialogan entre ellas. Dialogan los actores culturales. El mestizaje se produce primero entre los actores culturales. Posteriormente este mestizaje se extiende a las consecuencias de la cultura, se asienta en los modos culturales y nace una nueva cultura que es hija de diversas fusiones. Eso que en principio podría parecer tan sencillo, no lo es. Sobre todo es un proceso largo y tedioso. Tedioso por la cantidad de recelos que tiene que sortear. Los fundamentalismos están siempre a la vuelta de la esquina y acechan con instrumentos insospechados para defenderte. No aceptar la mezcla se convierte en una de las verdades de las culturas que se consideran autóctonas. Propias. Puras. Naturalmente no aceptar la mezcla significa no propiciar el dialogo. Esto lleva a no acercarnos al otro para no conocerlo y que no nos conozca. No dejar que el otro se acerque para que no nos conozca y no nos moleste. Lo perfectamente hermético es más fácilmente defendible que lo poroso. Pero también se ahoga antes. Muerre antes por su propia asfixia. Fuera está el virus, la bacteria, el germen, pero también la vacuna, la inoculación, la posible inmunización.

Lo primero es el dialogo entre los actores de la cultura, los creadores, los productores, los exhibidores, los legisladores, los promotores, todos aquellos que de alguna manera generan un espacio cultural. Un encuentro cultural. Un proceso cultural. Es labor, a mi entender, de los nuevos gestores culturales, propiciar este dialogo. Crear espacios de encuentro, de construcción compartida. De realización conjunta de nuevas propuestas. Los nuevos espacios culturales son espacios donde todos dialogan y donde se da cabida a todas las nuevas y viejas tendencias que representan los modos actuales de la sociedad contemporánea. Propiciar la participación significa permitir el acceso. Facilitar la llegada y el encuentro. Construir vías de colisión. Porque seguro se va a producir la colisión. Seguro que el choque va a existir. Pero este no es el riesgo, este es el trabajo de un gestor cultural. Gestionar los disensos. Los consensos se gestionan solos. Una vez facilitados estos encuentros viene el de observar las consecuencias de los mismos. Observar para corregir, para continuar, para enmendar, para abordar con critica y con visión de futuro, lo que se esperaba obtener y lo que se obtiene.

Es este el momento en que hemos de incorporarnos a otros espacios de construcción de ciudadanía. En un sentido absolutamente bidireccional. Acercarnos y facilitar que se nos acerquen. Encontrarnos y facilitar que nos encuentren. Una de las críticas más reales que recibimos de la sociedad es que esto de la cultura parece solo para iniciados. Tal vez y salvando las distancias, la misma que recibe la ciencia. Todos sabemos que sin ciencia y sin cultura las sociedades no se transforman. Es entonces real que las transformaciones pertenecen a las élites. Hasta ahora lo ha sido. Es momento de buscar los modos para que deje de serlo. Hacer participes al tiempo que participar es un sentido cultural que ha de recorrer los nuevos modos de construir políticas en este sector.

"La gestión cultural no puede definirse como una ciencia, ni puede considerarse dentro de un marco epistemológico propio, sino que es fruto de un encargo social que profesionaliza a un número considerable de personas en respuesta a las necesidades de una sociedad compleja"<sup>8</sup>. Quizá sea el profesor Martinell, una de las personas que más ha reflexionado sobre el proceso de creación de una profesión como la de gestor cultural, quien nos venga especialmente al hilo por su incidencia en que es fruto de un encargo social. Porque, como dice George Steiner<sup>9</sup>, la cultura del futuro no será nuestra cultura. La cultura elitista y humanista que conocemos apenas pertenece a unos cuantos, hay que desposeer a la cultura de esa capa elitesca que además la termina conchabando con los estratos más reaccionarios y conservadores de nuestras sociedades.

## GLOBALIZACIÓN Y COOPERACIÓN

Los nuevos gestores culturales habrán de enfrentar diferentes y cada vez más heterogéneos modos de institucionalizar la cultura y sus formas de insertarse en la sociedad. Desde las "Industrias Culturales" terreno que en este momento parece vedado para los gestores, hasta las más altas esferas de la representación colectiva. Además se han de ir acostumbrando a una imparable globalización de los procesos culturales, lo que se decida o se proponga en un país, tendrá innegables repercusiones en otros. Cuando Gilberto Gil, ex ministro de cultura en Brasil, realizó sus declaraciones a favor de un nuevo modelo de gestión de los derechos de autor,

encontró al otro lado a su más enconado opositor. Eduardo Bautista, desde la Sociedad General de Autores y Editores de España, (SGAE) se oponía frontalmente a lo propuesto. Un debate que continua abierto, que seguro dará mucho sobre lo que pensar y escribir en los próximos años, y que no se puede solucionar desde la unicidad de un modelo de gestión. Por tanto los tipos de institucionalidad cultural habrán de buscar nuevos modelos de cooperación. Se ha dado un salto de gigante en esta materia y se ha avanzado mucho más rápido en el espacio de la cooperación cultural, que en otros espacios de la cooperación en general. Certo es que la cultura se ha desarrollado en estos últimos años a una velocidad vertiginosa en comparación sobre todo con otras áreas, que como la de la educación, parecen no saber salir de su ostracismo, mostrando una enclenque capacidad de regeneración.

Son espacios de conocimiento que se necesitan para conseguir un crecimiento coherente del ser humano, que no pueden progresar de forma disociada. Que no tienen derecho, repito, no tienen derecho a no buscar modelos de crecimiento conjunto, porque es el bienestar y la solidaridad de los ciudadanos quien se lo está exigiendo a todos ellos. La educación, la ciencia, la economía, el desarrollo en definitiva es un acto cultural y la cultura es un proceso social. Debido a enfrentamientos excesivamente humanos, no se ha llegado a consolidar un grado de formación realmente eficaz para lo que demanda hoy el mundo de la gestión cultural. Las universidades han intentado con mayor o menor acierto acercarse a este mundo. Tal vez uno de los comentarios más certeros a la hora de hablar del proceso de Bolonia, sea el del Rector Carlos Berzosa<sup>10</sup>:

" (...) los peligros que señalan son reales, pero también creo que no deben ser imputables a Bolonia, sino que son el resultado de las actuales tendencias sociales y de la creciente globalización dominada por el mercado, que afectan negativamente a la universidad. (...). Pero, en mi opinión, no hay que hacer inevitablemente lo que esos documentos señalan, sino que debemos ser los universitarios quienes elaboremos los planes de estudio y el catálogo de títulos que proponemos para nuestras universidades, así como decidir los métodos docentes a aplicar. Si las cosas se hacen mal, será nuestra propia responsabilidad, no la de otros."

Es encomiable que alguien en esta etapa en la que los balones se echan fuera con tanta facilidad asuma que las responsabilidad propia pesa y mucho en éxito de un proceso. Son muy pocas las Universidades que se han cuestionado seriamente la función del gestor cultural que demanda la sociedad en construcción. Hemos burocratizado el número de todo, horas, alumnos, créditos, convalidaciones, salidas profesionales, rango de los profesores, etc, etc. Pero son muy pocos los ejemplos que podríamos poner de espacios de pensamiento académico, en los que se construyan nuevas soluciones para nuevas demandas. Perfiles, competencias profesionales, etc. No será lo mismo gestionar un museo que dirigir una editora musical. No será lo mismo llevar las riendas de un centro cultural comunitario, que preparar estrategias para captar audiencias en una televisión pública o privada. Pero sí estamos de acuerdo en que todos ellos trabajan con una misma materia común, La Cultura. Así, con mayúsculas. La cultura como base de generación de sentidos de pertenencia. Como sustrato de relaciones sociales, como inspiradora de procesos simbólicos. Como animadora de identidades, de diferencias, la definición proporcionada por UNESCO para Bienes Culturales dice así: "Son los bienes de

consumo que transmiten las ideas, los valores simbólicos y los modos de vida, que informan o entretienen, contribuyendo a forjar y a difundir la identidad colectiva, todo para influir en las prácticas culturales<sup>111</sup>. Esta identidad colectiva, por suerte muta, se transforma, por lo que hay que saber mutar con ella. Transformarse con ella, ser dogmático, ser intransigente, ser ortodoxo, es "no ser" gestor cultural.

La institucionalidad cultural ha venido creciendo a pasos muy lentos, que desde luego no se han correspondido con la velocidad de crecimiento del sector, en cambio la demanda ciudadana le pide que lo haga y le demanda que sea a pasos más rápidos. Las nuevas tecnologías, las nuevas formas de creación, de transmisión, de consolidación de esquemas diferentes, son algunas de las demandas que exigen una respuesta cultural. Son pocas las transformaciones reales que se han producido en el terreno de las bibliotecas públicas, o en los museos, o en torno a los teatros o las salas de cine. Son mínimas las formas que diferencian hoy un Ministerio de Cultura de lo que era hace treinta o cuarenta años. Pero en cambio las demandas son absolutamente diferentes. Quizá es uno de los sectores en que debiéramos contar con profesionales más innovadores. Con menor miedo al fracaso. Con mayor capacidad de riesgo. Una sociedad moderna debe aprender a apostar por la cultura como terreno de investigación, como laboratorio de experimentación y cambio, como espacio de búsqueda y ensayo. Pero para ello necesita profesionales capaces de medirse ante este reto.

Sin duda es una de las profesiones más atractivas para el siglo XXI.

## NOTAS

1. Juan Carlos Velasco Arroyo. *Tomarse en serio la desobediencia civil; Un criterio de legitiimidad democrática*. Revista internacional de filosofía política, UAM UNED. N° 7 mayo 1996.
2. Manuel Antonio Garretón. *Por un espacio cultural latinoamericano*. Revista TODAVÍA, N° 6 dic 2003, Grupo OSDE BBAA, Argentina.
3. Nora Rabotnikof. *Lo público y sus problemas, notas para una reconsideración*. Revista Internacional de Filosofía Política, N° 3 Madrid 1993. UAN . UNED.
4. Id.
5. Salvador Giner (coordinador) Enrique Gil Calvo (Y otros) . *La Cultura de la Democracia: El futuro* Editorial Ariel y Ajuntament de Lleida; Barcelona diciembre 2000
6. Roger Scruton. *Cultura para personas inteligentes*. Ediciones Península; Barcelona 2001.
7. Id.
8. Alfons Martinell. *La gestión Cultural: Singularidad Profesional y perspectivas de futuro*. En : Seminario Internacional: La formación en gestión y políticas culturales... Edicions a petició sl. Girona Enero 2007.

9. George Steiner. *Yo Intento fracasar mejor*. Entrevista de Juan Cruz, *El País Semanal*, 24.08.08
10. Carlos Berzosa. *Sí a Bolonia, pero no así*. *El País* 09/06/08
11. UNESCO. *Cultura Comercio y Globalización 2000*. Citado en *Industrias Culturales y desarrollo sustentable*. CONACULTA- OEI- México 2004

## **DISONANCIAS**

### **NUEVOS TERRITORIOS PARA EL ARTE**

Roberto Gómez de la Iglesia

AUTOR: Roberto Gómez de la Iglesia

ADSCRIPCIÓN: Consejero Delegado de Grupo Xabide y Director de DISONANCIAS

TÍTULO: DISONANCIAS: Nuevos territorios para el arte

CORREO ELECTRÓNICO: [roberto@grupoxabide.es](mailto:roberto@grupoxabide.es); [www.disonancias.com](http://www.disonancias.com)

RESUMEN: *Disonancias* es una plataforma de mediación e impulso de las relaciones entre empresas, o centros de investigación, y artistas. Parte con el objetivo de estimular la innovación en todas sus vertientes, y de trasmitir a la sociedad la importancia de desarrollar entornos creativos. El programa aplica la investigación artística al campo de la innovación empresarial, creando nuevos territorios para el mundo del arte, con unos resultados sorprendentes.

PALABRAS CLAVE: Arte, red de artistas, comunicación.

DISONANCIAS, como plataforma de puesta en relación de artistas con departamentos de I+D+i, pretende contribuir a la diversificación de los procesos de innovación en el mundo de la empresa y las unidades de investigación, y así responder y anticipar las necesidades de la sociedad en su conjunto. Parte de la premisa de que los artistas son por definición investigadores, que pueden contribuir a proponer nuevas y diferentes vías de innovación, introduciendo desviaciones y disonancias en los procesos habituales de pensamiento y actuación, aportando creatividad y metodologías de trabajo, y sirviendo de catalizador a los miembros de un equipo.

En consecuencia, el artista ha pasado de desempeñar el rol que habitualmente se le atribuye socialmente -crear arte-, a cumplir más bien la función de un colaborador externo que se incorpora a un equipo de trabajo, cumpliendo el rol de "experto en creatividad", convirtiéndose así en un profesional especializado. De este modo, a partir de la experiencia y el intercambio generado por la relación con artistas, DISONANCIAS pretende diversificar los procesos de innovación no como un fin en sí mismo, sino como una herramienta para cambiar formas de actuar, actitudes y valores en la sociedad.

Por otro lado, las organizaciones empresariales necesitan responder, cada vez con mayor velocidad, a un mayor grado de exigencia de la ciudadanía, a nuevas necesidades sociales, o a viejas necesidades plasmadas en demandas diferentes o en marcos distintos. Ante la sobresaturación de productos, servicios y mensajes, la atención se centra, además de en su contenido, sobre todo en otras cuestiones diferenciales, integrando factores intangibles y valores como la creatividad, la contextualización cultural, el diseño, la interactividad, la participación y, especialmente, la capacidad de ofrecer experiencias novedosas, personalizadas y memorables.

El mundo de las artes y el de la empresa necesitan, por tanto, nuevos nutrientes, en contenidos y formas, que les ayuden a crear entornos fértiles donde generar nuevas propuestas sociales y nuevos significados compartidos con la ciudadanía.

### **Plataforma permanente de puesta en relación de artistas con empresas**

Tanto en la experiencia pionera de DIVERGENTES 2005 como las ediciones de DISONANCIAS 2006/07 y DISONANCIAS 2007/08 se han desarrollado un total de 30 proyectos de colaboración entre empresas localizadas en el País Vasco y artistas internacionales. A partir de la experiencia acumulada y de la creciente petición por parte de las empresas, el proyecto se ha convertido en una plataforma permanente de puesta en relación de artistas con empresas, a partir de tres tipos de desarrollos: Un marco práctico en donde se posibilitan colaboraciones periódicas entre artistas y entidades como las distintas ediciones de DISONANCIAS y la iniciativa Activa\_DISONANCIAS, que promueve la colaboración entre empresas y artistas internacionales fuera de la convocatoria anual de DISONANCIAS. Además de un marco conceptual sobre prácticas y metodologías de colaboración en torno al vínculo entre arte e innovación, dentro del cual se desarrollan investigaciones que permiten reajustar los programas organizados.

No existe sólo una demanda real por parte de las empresas -necesitan creatividad-, como por parte de los artistas -quieren interactuar con ámbitos más amplios que el estrictamente artístico-



co-, sino que el intercambio es realmente beneficioso para ambas partes, y por extensión para la sociedad. Así, los resultados de los proyectos "disonantes" deben aspirar a ir más allá de su éxito en el mercado o de su aceptación por parte del público, para contribuir a la construcción de una sociedad orientada hacia valores de diversidad, equilibrio, sostenibilidad, responsabilidad social, flexibilidad y espíritu de riesgo.

#### **El artista como usuario, crítico o comunicador**

DISONANCIAS privilegia la participación de artistas interdisciplinares: interesados en trabajar en la interacción entre distintos sistemas sociales y culturales, y en proyectos que favorezcan el trabajo colectivo; o bien de aquellos artistas que utilizan la ciencia o la tecnología como soporte y reflexión en su trabajo.

Los artistas trabajan, de forma individual o colectiva, durante los nueve meses que dura la investigación, con cualquier tipo de soporte y disciplina, sin condición de edad, nacionalidad o lugar de residencia. La selección de artistas se realiza por invitación y/o convocatoria abierta. Posteriormente un jurado, formado por expertos en arte e innovación, hace una primera selección con las propuestas más interesantes, pero es la empresa acogedora quien toma la decisión final.

En los proyectos de investigación, la aportación de los artistas se puede clasificar en tres facetas<sup>1</sup>:

La primera faceta sitúa al artista como usuario. Por el simple hecho de hacer uso de los recursos de la empresa acogedora, los artistas desarrollan una importante función de usuario. El artista se convierte en una especie de "usuario extremo". Algunos experimentan posibilidades infinitas con los materiales, productos o servicios; otros expanden el potencial de aplicaciones desviando su propósito inicial - y lo consiguen porque sus investigaciones suelen empezar en el ámbito artístico, sin ánimo de funcionalidad, y de un modo más bien amplio y horizontal, en oposición a un modo estrecho y vertical. En este caso, se reafirma la capacidad de los artistas de anticipar tendencias, en particular tendencias que tienen que ver con los usos.

El artista como crítico, en su segunda faceta, puede desarrollar desde una crítica del uso de tecnologías o materiales en la empresa con la que colabora, hasta una crítica de la cultura de la empresa. Este punto deriva del hecho que los artistas suelen explorar los contextos de un modo muy amplio, desde las tecnologías que generan contenidos específicos, las motivaciones de las empresas que producen esas tecnologías, el país y la cultura en el que está localizada la empresa. Esta aportación es especialmente bienvenida en el caso de empresas con mucho éxito, en las cuales la crítica permite redefinir objetivos para sus equipos, y motivar sus comportamientos creativos. Cabe subrayar que, por utilizar la empresa acogedora como material de su observación y trabajo, y por cuestionarlo todo dado su escaso conocimiento del entorno en el que se mueven, los artistas actúan a menudo a modo de antropólogos.

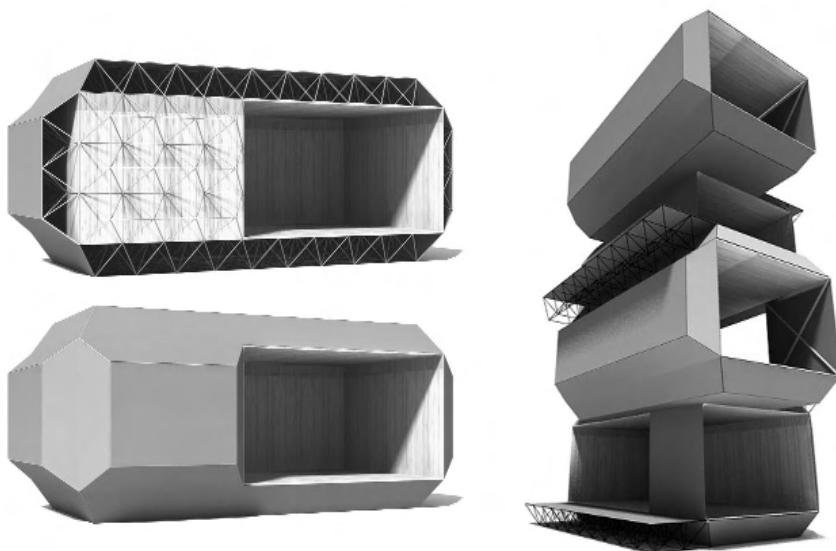
La tercera faceta es la de artista como comunicador. La función crítica antes mencionada puede hacer ver a las empresas acogedoras cómo se les percibe y cómo comunicar sus actividades más allá de su círculo habitual. Por otra parte, el hecho de que la forma en la que se desarrolla el trabajo del artista tenga a menudo un impacto visual importante, y el hecho de que los resultados suelen ser de fácil circulación (con canales propios de distribución ya establecidos), propicia también la función de comunicación.

Sin duda, esas tres facetas se suelen mezclar. Un artista no es sólo un comunicador o un usuario, es también la mezcla de esas funcionalidades de modo que se incrementa el interés de su intervención.

### **Tipología de proyectos de investigación y resultados obtenidos**

Los tipos de investigación susceptibles de ser desarrollados en el marco de DISONANCIAS tienen que ver con: La investigación de conceptos, que están en general relacionados con intereses estratégicos de las empresas/centros de investigación, y que pueden tener desarrollos a día de hoy insospechados. O bien con la ideación de nuevos productos, que corresponde a la voluntad de diversificar las salidas al mercado, proponiendo nuevas posibilidades de producto a clientes o diversificando su propia producción. Como dos últimas tipologías cabe señalar la reinención de formatos, buscando formas innovadoras más allá del diseño gráfico o industrial, además de la investigación de procesos y de metodologías de trabajo.

El tipo de resultado, en todos los casos, es un prototipo empresarial, que puede tener cualquier tipo de formato, desde aquellos puramente intangibles (ideas o cambio de actitudes),



hasta los más tradicionalmente tangibles (nuevos productos o servicios).

El corto período de tiempo para desarrollar los proyectos, cuando se trata de una investigación, hace que sean, en la mayoría de los casos, un punto de partida, al partir del cual surgirán, a medio y largo plazo, resultados todavía insospechados, relacionados con nuevos procesos, productos, servicios, métodos, tecnologías o modelos organizativos.

#### **Algunos proyectos "disonantes"**

- DAISALUX y AESWAD

Daisalux es una mediana empresa creada en Vitoria-Gasteiz en 1988, dedicada al diseño, fabricación y comercialización de alumbrado de emergencia, equipos centralizados, alumbrado portátil, sistemas de balizamiento, kits de emergencia, luminarias de señalización etc. En ella trabajan 98 profesionales, de los cuales 26 lo hacen en su unidad de I+D+i.

Esta unidad ha trabajado junto al colectivo de artistas AESWAD, radicado en la ciudad sueca de Malmö, en torno al concepto de evacuación multisensorial de edificios.

El proceso de trabajo conjunto comenzó con la sorpresa inicial por parte de la empresa al percibir el alto grado de conocimiento técnico de los artistas (David Cuartielles, proveniente del

arte electrónico, y Björn Wahlström músico y performer, interesado en explorar vías para llevar la expresión performativa artística a procesos de diseño industrial.

Los miembros del colectivo actuaron como mediadores en los procesos de generación de conceptos y nuevos productos, invitando a la empresa a replantear sus lógicas de innovación desde el concepto clave de emergencia, ligado a la idea de "salvar vidas" con su actividad. De alguna forma, esta reflexión que humanizaba el ámbito de negocio de la empresa, ha prestado una nueva dimensión social a la orientación de la I+D+i de la empresa.

El resultado ha sido en primer lugar un replanteamiento global de la I+D+i desarrollada por la empresa en los últimos 7 años -según su director general-, y la generación de un catálogo de ideas de nuevos productos, de tecnologías a aplicar a productos actuales para su enriquecimiento, o a nuevos mercados potenciales, que permite a Daisalux tener campo de I+D+i para los próximos 5 años.

#### •LANIK y RECETAS URBANAS

Constituida en Donostia-San Sebastián en 1977, LANIK, con un equipo de 60 personas, se dedica principalmente al desarrollo de sistemas estructurales desde el diseño hasta la fabricación y el montaje. Trabaja con varios sistemas de patente propia compuestos básicamente por nudos esféricos y barras tubulares atornilladas entre sí que permiten una gran versatilidad de soluciones estructurales para la arquitectura.

Un equipo multidisciplinar compuesto por el director de I+D, el director comercial, el jefe de proyecto de estructuras espaciales, y el director de la empresa ultiman su trabajo de investigación en torno al concepto de arquitectura transformable en colaboración con el equipo de Recetas Urbanas, que liderado por Santiago Cirugeda desarrolla proyectos de subversión en distintos ámbitos de la realidad urbana, desde ocupaciones sistemáticas de espacios públicos con contenedores, hasta la construcción de prótesis en fachadas, patios, cubiertas e incluso en solares.

Partiendo de un análisis profundo de las potencialidades de los productos actuales de LANIK y de la búsqueda de nuevas aplicaciones, hasta hoy insospechadas, de los mismos, el concepto de autoconstrucción ha tomado cuerpo como campo de experimentación del carácter transformable de la arquitectura. Así se concibe un modelo, quizás en el futuro comercializable, de paquete estructural para la autoconstrucción de viviendas de pequeña dimensión. El proceso creativo ha tomado manifestación tangible en prototipos construidos y sometidos a pruebas técnicas y a la reflexión de la opinión pública.

El resultado de la investigación conjunta tiene que ver con un cambio profundo en la perspectiva de la futura aplicabilidad técnica y social de los productos y tecnologías de la empresa, además de haber provocado, esta relación con los artistas, un efecto catalizador para el equipo de trabajo empresarial y un efecto multiplicador de las capacidades creativas internas.

#### •TECNALIA y ANIA BAS



TECNALIA es una corporación tecnológica multidisciplinar, de carácter privado e independiente, integrada por diversos centros tecnológicos cuya misión es aportar valor y riqueza a la sociedad en general y al tejido empresarial en particular, a través de la investigación y la innovación en un contexto internacional.

El equipo de edificación y entorno urbano sostenible, desarrolla actividades en recuperación de suelos, calidad de aire interior, ingeniería acústica, sostenibilidad, tecnologías constructivas innovadoras y ecourbanismo. Dispone de numerosos equipos técnicos, informáticos y experiencia internacional, así como de un laboratorio de creatividad urbana (LA Q), que da acogida técnica a la artista de origen polaco, y asentada en Gran Bretaña, Ania Bas.

Juntos han investigado sobre el modelo de entorno urbano sostenible: una representación de un espacio ciudadano respetuoso con el medio natural y el construido, socialmente vivo y cohesivo, productor de abundancia y de valor, identificado con su lugar y "competitivo" con las relaciones exteriores.

El proceso creativo desarrollado se basa en la aplicación de técnicas de participación activa que han implicado progresivamente en la reflexión a los integrantes de La Q, a un equipo de 30 personas de la unidad de construcción de manera muy directa, y a un gran número de profesionales de TECNALIA, e incluso de sus entornos familiares, propiciando la búsqueda de ideas,

miradas nuevas, creatividad aplicable, en entornos no habituales y, sin embargo, cotidianos.

El resultado es un profundo efecto de dinamización de las capacidades creativas internas y el descubrimiento de la necesidad de lógicas de participación e implicación de agentes diversos en la configuración del pretendido modelo de desarrollo urbano sostenible (utilizando el propio centro de trabajo como campo experimental), que tomará una plasmación conceptual visual para su adaptación y transferencia en los proyectos urbanos concretos desarrollados desde TECNALIA.

### **Red artsactive.net**

DISONANCIAS se ha esforzado en los últimos años en afianzar las relaciones con expertos y programas internacionales dedicados a fomentar la interacción entre el campo de la ciencia, de la innovación, de las artes y todos sus profesionales involucrados. Tanto es así, que se ha convertido en la sede de artsactive.net [www.artsactive.net](http://www.artsactive.net), una red internacional de programas de colaboración entre artistas y unidades de investigación en ciencia e industria, que se creó en el año 2005.

En la actualidad cuenta entre sus miembros con organizadores de programas de colaboración en distintos países como Australia, Suiza, Inglaterra, Holanda y Estados Unidos. Además de distintos expertos y consultores: Samuelle Carlson, Bronac Ferran, James Leach (Kings College, Cambridge), Emmanuel Mahé (France Télécom R&D).

### **Edición 2008/09**

En la que será la cuarta edición de Disonancias, ocho entidades con sede en el País Vasco entablarán distintos procesos de colaboración con artistas nacionales e internacionales. A partir de octubre de 2008 y durante un periodo de 9 meses, cada una de las entidades acogerá y colaborará con un artista o colectivo de artistas. El programa se desarrolla, por cuarto año consecutivo, gracias al apoyo del Gobierno Vasco, Spri -Sociedad para la Promoción y Reconversión Industrial-, la Diputación Foral de Álava, la Diputación Foral de Bizkaia, la Diputación foral de Gipuzkoa y la gestión de Grupo Xabide, que cuenta con más de 20 años dedicados a la gestión cultural en este país.

En Catalunya, se pondrá en marcha la plataforma como experiencia piloto, con seis proyectos, que actualmente se encuentran en fase de concreción. Esta primera experiencia de DISONANCIAS en Catalunya responde al interés mostrado por distintos agentes artísticos, culturales y empresariales de la zona. El programa cuenta con el apoyo del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y de la agencia de apoyo a la empresa catalana, ACCIÒ, además de la colaboración de 22@ Barcelona y de HANGAR.

### **NOTA**

1. INTERACT, Artists in Industry placements, Evaluation report, january 2007, Dr. Samuelle Carlson, p.27.

**AGENTES CULTURALES DE CARÁCTER ASOCIATIVO  
LA BIBLIOTECA DE LA ESPERANZA DE LA  
ASOCIACIÓN DE VECINOS 1º DE MAYO DE  
EL CERRO DEL MORO (CÁDIZ), 1997-2006**

Santiago Moreno Tello

AUTOR: Santiago Moreno Tello

TÍTULO: Agentes culturales de carácter asociativo: La Biblioteca de la Esperanza de la Asociación de Vecinos 1º de Mayo de El Cerro del Moro (Cádiz), 1997-2006.

CORREO ELECTRÓNICO: [ubisunt2000@yahoo.es](mailto:ubisunt2000@yahoo.es)

RESUMEN: La biblioteca de la Esperanza surgió como una necesidad social, de carácter autogestionado que, pese a sus improvisados inicios, llegó a convertirse en toda una referencia para los ciudadanos del barrio El cerro del Moro, principalmente, para los jóvenes de la generación de los años noventa.

PALABRAS CLAVE: movimiento asociativo, marginación urbana, biblioteca de barrio.

## 1. Justificación

El movimiento asociativo vecinal elevado al máximo exponente puede ejercer gran presión dentro de un municipio y llegar a impulsar las mayores utopías. La ciudad de Cádiz engloba a numerosas asociaciones vecinales. Por poner un ejemplo, al pasear por la avenida Alcalde Blázquez topamos con una de ellas. Cerrada, al ser sábado por la mañana, la asociación "Claridad del Cerro del Moro" expone en sus ventanales todo tipo de cursos, excursiones, actos del ayuntamiento, etc., por allí todo parece tranquilidad.

Pero en el momento que se pregunta a los vecinos, se consultan las hemerotecas o simplemente se evoca las palabras "Cerro del Moro", se descubre que su pasado fue muy distinto. Para este artículo nos centraremos en un espacio temporal determinado y concreto - de 1997 a 2006-, en el cual se creó uno de los más interesantes, a la par que desconocidos, hitos de la cultura gaditana de finales del siglo XX, principios del XXI: la biblioteca de la Esperanza o también conocida como de las 500 llaves<sup>1</sup>.

No obstante, antes de dar paso al texto, nos gustaría hacer una aclaración en materia metodológica. Nuestra primera intención, dentro de la planificación del trabajo, era la consulta de un hipotético archivo de la asociación y más particularmente del de la biblioteca, que nos sirviera, además de para establecer una primera historia del equipamiento, comprobar los aspectos cuantitativos que nos vislumbrara el nivel de trabajo que se llevó a cabo, la repuesta de los usuarios al centro, las posibles actividades paralelas, etc. Tras consultar, como se podrá observar durante el texto, a las personas responsables de la asociación y de la biblioteca durante la citada década, a la vez que a la actual responsable, nos indicaron que no existen dichos documentos, y que nunca se hicieron estadísticas. Así decidimos que los testimonios orales que iban a servir como parte de las fuentes consultadas, incrementarían su porcentaje en el trabajo. No llegarán a dar datos tan exhaustivos sobre la biblioteca pero nos pueden dar pistas sobre los mismos. A la vez, el propio hecho de que no se hicieran estadísticas de la biblioteca, nos acercará a diversas conclusiones que veremos más tarde.

## 2. Introducción histórica al barrio de El Cerro del Moro<sup>2</sup>

Como en todo comienzo, hasta donde sabemos, el inicio de esta historia se remonta a una vieja leyenda. En la larga lengua de tierra que se extiende desde la antigua entrada a la ciudad de Cádiz (Puerta de Tierra), hasta la Isla de León (San Fernando), a la izquierda de la vía férrea y dejando atrás las bodegas Lacave existían unos terrenos...

"...que ni siquiera estaban habitados (por no tener no tenían ni nombre); en ellos sólo existía una serie de huertas y un cerro impregnado de arena rojiza, debajo del cual (posiblemente una cueva) vivía una familia mora. Precisamente, de este hecho nacerá el nombre del barrio (Cerro del Moro), una vez que unas pocas personas lo empezaran a habitar a principios de los 40, recién acabada la Guerra Civil".<sup>3</sup>

Varios fueron los hechos que sirvieron como acicate para que se empezara a construir en di-

cha zona. *El Plan General de Ordenación de la Ciudad de Cádiz de 1948* colocó las bases para la reordenación de la zona de extramuros y abrió la veda para que se comenzara la construcción de viviendas e industrias. Este hecho vino a remolque de la catastrófica explosión que sufrió el 18 de agosto de 1947 la Base de Defensas Submarinas. Dicho escrito fue prácticamente vulnerado, pues si bien en un principio se quería ordenar el territorio gravemente destruido por la explosión, y teniendo como eje divisor la vía del tren para dejar a un lado la zona de viviendas y al otro la industrial, apenas ponerse en funcionamiento las primeras construcciones se sembró la semilla de lo que décadas después serían las diferencias sociales de la capital gaditana.

Así, el alcalde José León de Carranza decide barrer del mapa los barracones que se esparcían por todo intramuros, donde vivían las familias más pobres de la localidad y cuyas condiciones de miseria llegaban a niveles alarmantes.

Estas primeras construcciones que se hacían en la zona tenían proyectada una vida un tanto efímera<sup>4</sup>. Las autoridades franquistas las mandaron construir con la idea de que fueran un arreglo momentáneo. Se construyeron a partir de los años cincuenta y sesenta las siguientes promociones: Ricardo Zamora, Grupo Social y San José Obrero del ayuntamiento, San Fermín y las Torres de Hércules por el Sindicato Vertical y Nuestra Señora del Carmen para los marinos del Instituto Social de Marina<sup>5</sup>.

Pero no fue así, los intereses de las clases dominantes habían sido definidos hacía algunos años. De esta manera el *Plan General* se fue incumpliendo sistemáticamente. Como expone Suárez-Japón "...esta nueva ciudad que estaba naciendo se reproducía esa dualidad, con un claro contraste entre los paisajes urbanos que se construían a una y otra parte del ferrocarril"<sup>6</sup>.

De esta manera, si el propio asentamiento del barrio era ilegal, según las bases establecidas, el ayuntamiento encabezado por su alcalde José León de Carranza, no facilitó los equipamientos necesarios, a pesar que en estos años se construyeron varios colegios y otras construcciones, como la residencia sanitaria Fernando Zamacola<sup>7</sup>, por extramuros. Tan sólo se construyó en el centro del barrio, y sin tener tampoco demasiado exquisitez en los materiales de la obra<sup>8</sup>, una modesta parroquia que por otro lado venía a cumplir una de las líneas políticas del Régimen<sup>9</sup>: el nacionalcatolicismo.

Mucho tiempo hubo de pasar para que las autoridades de la democracia oyieran las quejas de los vecinos. En los planes urbanísticos de 1984 se encontraba la remodelación de la zona.

### 3. La Asociación 1º de Mayo

De forma general, hoy podemos afirmar que dentro del historial de dicha asociación hay hasta tres posibles y diferenciadas épocas antes de su desaparición en el año 2006.

En primer lugar, la entidad que nació en torno a la parroquia del barrio y que en determinados momentos se mantuvo en la clandestinidad: nombres como Jesús Maeztu, Hipólito Gar-

cía, Gregorio López, Ramón Vargas-Machuca, Rafael Román, Rafael Díaz, Pepe Mena, el obispo Añoveros y otras muchas personas anónimas por ahora, escribieron importantes capítulos de dicha época en la capital gaditana en general, y en el barrio de El Cerro del Moro en particular. En aquel momento la asociación jugó un papel importante contra el régimen dictatorial del general Franco. Las reivindicaciones giraban más en torno al ámbito político que a la problemática de la vivienda y los equipamientos. Aun así una vez muere el dictador, comienzan a darse algunas mejoras.

Entre las reivindicaciones de éste primer momento estaban las peticiones de limpieza, creación de zona verde, equipamientos -como podían ser una biblioteca, un polideportivo, un hogar del pensionista-, dicho de otra forma, se solicitaba la mejora de la estructura de un barrio que además de viviendas pequeñas no tenía ningún equipamiento como ya vimos. El cambio político que vivía el país, la llegada de nuevos tímidos aires al cabildo municipal, así como la fuerza ejercida desde la unidad de los vecinos consiguieron que a largo plazo la última corporación de la dictadura llegara no sólo a pisar el suelo del barrio<sup>10</sup>, sino que además se llevaron a cabo algunas mejoras: se asfaltaron todas las calles, apareció la figura del barrendero, se limpió la vía férrea y se construyó la zona verde<sup>11</sup>. Con la llegada de los ayuntamientos democráticos el lugar llegó a llamarse Plaza del 1º de Mayo.

Pero la llegada de aires de libertad supuso también la pérdida de los que hasta entonces fueron las cabezas visibles del lugar<sup>12</sup>. Así, la asociación 1º de Mayo llegó a un estado de aletargamiento, hablamos de los años ochenta, la que hemos llamado segunda etapa. Algunos informantes que nos han declarado sus vivencias nos decían de dicha periodo lo siguiente:

"yo siempre sabía que estaba la asociación ahí, pero vamos estaba en manos de mala gente [...] en la asociación lo que había era una serie de señores en la cual lo único que para la tenía era para su servicio y para el trapicheo de droga que había".<sup>13</sup>

Díaz Rodríguez nos cuenta que fueron varias las ocasiones que se intentaron reflotar la asociación 1º de Mayo con gente joven que tomaran el relevo de la misma, pero todas fueron fallidas<sup>14</sup>. Infravivienda -recordemos una vez más que las viviendas del franquismo eran la solución momentánea a un problema de lustros-, paro -el cual se agudiza por el asentamiento en la región de la crisis económica surgida en la década anterior-, o la droga -que tantos estragos hizo en la población joven de estos años-, hicieron el resto para convertir el barrio y sus alrededores en un centro de miseria y delincuencia.

Así llegamos a la tercera y última fase de la asociación. Es 1989 y Enrique Blanco deja apartada su labor sindicalista en la empresa donde trabaja, y junto a su esposa María del Carmen Natividad, se ponen al frente de la inerte asociación, llegando, como ahora veremos, a realizar un imposible, su utopía, como a él le gusta llamar. El plan de trabajo desarrollado por Blanco fue todo un éxito: nueva sede para la asociación o un plan de remodelación del barrio que fue modélico. Tras algún retraso se dio comienzo en 1992 y tres años después, la forma de trabajo conjunta, entre la administración y el movimiento vecinal, así como el proyecto de remodelación y equipamiento para el barrio, valió para que el Ministro de Obras Públ

cas, José Borrell, entregara un premio al Patronato de Vivienda del Ayuntamiento de Cádiz<sup>15</sup>.

#### 4. La Biblioteca de la Esperanza

El analfabetismo era uno de los problemas de raíz del barrio, por lo que nunca se dudó en apoyar todas aquellas iniciativas que fueran encaminadas a mejorar la educación de los más jóvenes desde la asociación 1º de Mayo. Así, uno de los hitos más reseñables de finales de la década de los 90 fue la creación de la biblioteca. Una experiencia cultural y asociativa sin parangón en la capital gaditana. ¿Quién diez años antes iba a pensar que surgiría dicho equipamiento del barrio al cual muchos ni se atrevían a entrar? Es en 1998 cuando se inaugura la misma en los locales de 1º de Mayo y se le bautiza con el nombre de Biblioteca de la Esperanza. Así lo recuerda Juan José Coda:

"De allí surge la idea de la biblioteca. A la par mía trabajó otro compañero Manolo Almenara y con otro desaparecido, no recuerdo el nombre. Nos dio por escribirle a todas las Autonomías. Todas las contestaron, excepto la nuestra, la de Andalucía, esa dijo que no tenía nada."

Pero hasta ese momento no fue fácil el camino. Como podemos intuir en las conversaciones con Coda, el plan de trabajo para la obtención de los fondos se hizo a través de las donaciones, hecho poco problemático para una biblioteca de tales características, ya que la intención no era especializarla en un tema, sino todo lo contrario: acaparar entre sus estanterías el mayor número de obras de cara a la población del barrio más joven y sus estudios. Una relación clara y concisa de los primeros lotes de libros que llegaron nos lo describe Blanco Natividad:

"...enviamos una solicitud de donación a diversas instituciones culturales de toda España. La respuesta fue espectacular [...] Hans Meinke, como presidente del Círculo de Lectores, visitó nuestros locales en compañía de Carmen Romero, y nos hizo entrega de cerca de 300 volúmenes [...]"; José María Vinardell, [...] siempre ha colaborado con nosotros cediéndonos numerosos libros [...] procedentes la mayoría de ellos de su extensa biblioteca personal; y por último el programa de la Cadena Ser Hoy por hoy, a través de su director Iñaki Gabilondo [...] nos hizo entrega de un lote de 100 novedades editoriales..."<sup>16</sup>

Pero no siempre se usó el mismo sistema de adquisición, así nos lo recuerda Coda<sup>17</sup>:

"...no sólo hubo donaciones de libros, se hicieron hasta tres compras con dinero de la asociación. La temática se decidía según los conocimientos: enciclopedias, medicina, economía,...también tuvimos una importante donación de una asociación de Mujeres de la avenida Portugal (500-600 libros)."

Así la biblioteca quedó dispuesta en dos salas, cada una en una planta del edificio: una dedica para el estudio, otra para la consulta. Consulta que podía hacerse entre los más de 7.000 volúmenes que llegó a albergar. Mientras fueron llegando los libros, la asociación solicitó la colaboración de una profesional de la Universidad de Cádiz del campo de la biblioteconomía, nos referimos a Ana María Remón Rodríguez. Hacía años que conocía al presidente Enrique y

su esposa Carmen, a pesar de desconocer casi por completo el barrio<sup>18</sup>, pero por lo que nos indica parece que el grupo y la bibliotecóloga llegaron pronto a tener una buena relación. Así lo comenta Remón:

"Muy buena, me causó una sensación magnífica. Las personas que componían la asociación eran acogedoras, de una calidad como personas excepcionales. Hoy después de tanto tiempo las recuerdo como unas personas entrañables y muy comprometidas."

Como veremos a continuación el sentimiento es recíproco, dejamos aquí ahora algunas palabras de Coda:

"Es una gran señora, nos orientó en como montar la biblioteca. Se apuntaron todos al trabajo, me dejaron tirao (risas). Estoy acostumbrado a leer mucho, pero no sabía hacer el trabajo. Guardo un grato recuerdo."

Así, y a pesar de las ayudas de mobiliario que poco antes habían cedido la Diputación de Cádiz y el Consorcio de la Zona Franca, la catalogación se tuvo que llevar a cabo a través de fichero manual<sup>19</sup>. Para ello Ana Remón escogió un nivel básico de catalogación de la ISBD (International Standard Bibliographic Description), así como una fácil ordenación para las estanterías. La bibliotecaria recuerda aquellos meses de enseñanza de la siguiente manera:

"Recuerdo que todos tenían su profesión, pero ahora no sabría decirte en que trabajaban, sé que una persona trabajaba en el hospital pues contaba anécdotas que le habían pasado, otros contaban que habían salido a pescar, lo que habían hecho de comer, etc. Eran personas muy sencillas, siempre atentas, me aportaban ideas continuamente, también me reía muchísimo, me hacían las cosas realmente sencillas. Concretamente había una persona, ahora no recuerdo su nombre<sup>20</sup> que llevó todo el peso de los trabajos que poníamos en marcha. Te diría que era incansable, cuando llegaba me decía mira Ana ya he colocado todas las obras de referencia como quedamos el otro día, y me volvía y estaban todos los diccionarios y las encyclopedias perfectamente ubicadas y ordenadas, y decía, esto hay que hacerlo bien pues es lo que van a necesitar más los niños que vienen a estudiar. Eran personas sabias, tenían la sabiduría de aquellas personas que no se cansan nunca de aprender ni de servir a los demás."

Para ella en la clases que se impartieron más que "alumnos" allí hubo colaboradores, en sus propias palabras "sin darnos cuenta un montón de libros se transformó en un servicio bibliotecario". Las líneas de actividades propuestas para el año 1999, fueron<sup>21</sup>:

- Mantenimiento de la colección.
- Aumentar el número de obras.
- Ordenación de los fondos de publicaciones periódicas<sup>22</sup>.
- Recopilar obras de expurgo y darles ubicación<sup>23</sup>.
- Realización del Reglamento interno de la biblioteca.
- Automatización de los registros catalográficos.
- Difusión de la biblioteca.

- Aumentar y difundir el servicio de préstamo.
- Dar uso a la sala de estudio por parte de la comunidad universitaria.
- Evaluación de los servicios.

Hasta aquí estamos ante una biblioteca enmarcada en una asociación vecinal de barrio que podemos encontrar en cualquier ciudad o municipio donde los vecinos tengan ciertas preocupaciones e inquietudes culturales. Sin embargo, esta afirmación hay que entenderla con ciertos matices, debido, sobre todo, a que por aquel entonces la zona de extramuros de la ciudad no contaba con ningún equipamiento de dichas características. Dicho de otra manera, la biblioteca de El Cerro del Moro llegó a ocupar un vacío absoluto de equipamientos culturales de la ciudad de Cádiz. Así, entendemos que, ante la falta de respuesta de la autoridad administrativa local, fueron los propios vecinos, los interesados al fin y al cabo, los que pusieron en marcha el agente cultural.

Pero, ¿qué hecho la caracterizó y diferenció de otros servicios bibliotecarios de barrio? Pues que su horario era continuado, es decir veinticuatro horas al día. Todos los socios de la misma podían disponer de la copia de una llave para estudiar a la hora que mejor le conviniese. Todo aquel que se acercara para ser socio de la misma tan sólo tenía que solicitarlo. Práctica, que por cierto, más tarde de forma parecida se extendió a algunas salas de estudio de la Universidad de Cádiz. Una de las principales novedades, aparte de que el equipamiento nunca se encontraba cerrado, es que dicha oferta no influía en la vida de los coordinadores. Aquí otras declaraciones de Coda:

"Abría a las 10 y 30 h., me sentaba y arreglaba los libros, los fichaba y los colocaba en sus lugares. Por la tarde nos reuníamos hasta las nueve y se planeaban los trabajos que se hacían allí: vivienda, pista baloncesto, gimnasio..."

Este llamativo servicio surgió por las propias características del barrio. Viviendas masificadas y en malas condiciones no eran muy propicias para el estudio de los más jóvenes, en particular, y de todo aquel ciudadano que tuviera interés por mejorar su nivel cultural en general. La directiva de la asociación había visto y sufrido, al igual que todo el barrio, el efecto de la marginación en la población juvenil en los años ochenta y tenían muy claro como no volver atrás. Así en 1999 ya se habían repartido casi medio millar de llaves, además con todas las facilidades por parte de la asociación. Coda recuerda que tan sólo a veces se les pedía a los usuarios la fotocopia de carnet. A esto habrá que añadir una puntualización más: en todos los años que funcionó apenas hubo pérdidas reseñables dentro de los fondos bibliográficos del centro.

Llegados a este punto nos gustaría destacar la originalidad del proyecto, así como el descubrimiento sobre si ha existido o existe algún equipamiento con idénticas características<sup>24</sup>. Nos referimos a la disponibilidad del mismo para los usuarios durante las veinticuatro horas del día, siendo estos los máximos responsables de la biblioteca en los horarios que la persona encargada de la misma no se encontraba allí. En la ciudad de Cádiz en aquellos años se abrieron bibliotecas de asociaciones como la del barrio de Puntales, así nos lo recuerda Coda; además como indica Ana Remón "... me imagino que existirá(n) en algún sitio, si hay muchas bibliote-

cas de barrio que se mueven mucho".

Pero, si hay un problema que se repite en la vida tristemente efímera de las asociaciones, es el peligro que se corre cuando se vincula su existencia al mandato de una Junta Directiva. Es curioso que ocurriera esto en una asociación como 1º de Mayo, pues como vimos en apartados anteriores, lo que dio al traste precisamente con lo que hemos llamado primera etapa, fue un caso similar. No fue posible el relevo generacional con otras personas interesadas en el tema a inicio de los ochenta y algo parecido ocurrirá ahora.

De esta manera en 2002, Enrique Blanco, quien había abanderado el movimiento asociativo desde 1989, tiene que dejar la presidencia por problemas de salud. Además de quien dependía la biblioteca, Juan José Coda, también vio su estado físico mermado:

"Me dieron dos infartos. Enrique empezó a estar mal de salud. Estaban cansados. Nadie se nos acercaba para tomar el relevo. Pedimos por asamblea a alguien pero todos volvieron la espalda. Se acostumbraron a que se les solucionara los problemas y ya está."

Ante dicha situación -e incluso la marcha de algunos miembros<sup>25</sup>-, la asociación entra en crisis y se nombra una gestora. Este hecho fue aprovechado tiempo después por Julia Sánchez Vaca para explicar el inminente cambio de horario de la biblioteca<sup>26</sup>. Así nos encontramos durante cuatro años con una administración momentánea, que según las declaraciones de Sánchez Vaca fue incapaz de hacer frente a las necesidades de la asociación. Lo que sí sabemos con toda seguridad es que la debilidad de la veterana asociación fue aprovechada para crear otras asociaciones paralelas: Claridad y Coraje Civil, así como para tildar de dejadez a la gestora encargada de la asociación y como no podía ser menos de la afamada biblioteca.

Entramos pues en la última etapa de la Asociación 1º de Mayo y por extensión de la Biblioteca de la Esperanza. Así, con la llegada del curso escolar y académico de 2006 se conocía la noticia de la unificación de la Asociación 1º de Mayo y Claridad, en Claridad de El Cerro del Moro bajo la batuta de Julia Sánchez. Sin duda, la noticia que más llamó la atención, aparte de la desaparición del nombre de la histórica entidad, fue la retirada de llaves a usuarios del equipamiento, así como el establecimiento de un horario usual. Según la nueva directiva en declaraciones a la prensa "porque el inicial respeto que tenían los usuarios hacia este equipamiento parece haber desaparecido con el tiempo"<sup>27</sup>. Pero la triste e inicial noticia cambió a drástica semanas después. Nos dice Sánchez Vaca:

"La biblioteca se cerró definitivamente porque al pasar a horario normal los estudiantes no querían seguir yendo. Esto fue cuando se cambió el horario, septiembre de 2006. Esto estaba como biblioteca, los vecinos no podían hacer nada. Se reivindicaba una biblioteca para Puertoatlántica, como se hizo... (en clara alusión a la de Guillén Moreno). Los vecinos se tenían que reunir y no podían, porque tenían que estar en silencio. Aun así hay otras actividades (ojea un panfleto de excursiones) de asociación de vecinos, es lo que es esto."

Dejamos antes de finalizar otras opiniones, de quienes de alguna manera fueron algunos de

los que hicieron posible la creación y mantenimiento de un equipamiento tan necesario en la ciudad y el barrio. A continuación exponemos las declaraciones de Juan José Coda y Ana Remón, respectivamente:

"Si, he entrado allí. Las personas que se quedaron o no tienen voluntad, o no saben dirigir. No es solo la biblioteca, aquí se entera uno de todo y no hace mucho que no hay mucho movimiento. La señora se quedó por soberbia. Me enteré por comentarios, no recuerdo cuando, no han querido hacerse responsables. Han abandonado el trabajo del libro. Los he visto tirados, amontonados, faltan muchos de ellos."

"No lo sabía. Entiendo que mantener proyectos es difícil, las personas vamos y venimos no tenemos en otras cosas. Está claro que sin personas con entusiasmo y objetivos claros, no hay proyectos."

## 5. Conclusiones

Como decíamos al principio estamos ante una experiencia limitada en el tiempo, apenas una década ha llegado a sobrevivir la biblioteca de barrio de El Cerro del Moro. La primera reflexión a la que llegamos es la siguiente definición del equipamiento: servicio bibliotecario que surgió como una necesidad social, de carácter autogestionado, y que a pesar de su inicial parte de improvisación, llegó a convertirse en toda una referencia para los ciudadanos, hecho que lo demuestra el respeto con el que estos la manifestaban. Dicho de otra manera, la biblioteca de la Esperanza se convirtió en un corto periodo de tiempo en un referente para toda una generación.

La nefasta decisión del cierre de la biblioteca, aun conservándose allí las instalaciones y los volúmenes, es desde el principio una mala noticia para una ciudad que carece de equipamientos culturales de dichas características, sobre todo en la zona llamada de Puertatierra. Por muy cerca que esté la biblioteca municipal de extramuros no es excusa para cerrar otra. ¿Tiene capacidad ilimitada de usuarios sus salas de consulta? ¿se cierra, por poner un simple y aclarativo ejemplo, una iglesia habiendo otra a pocos metros? Cada cual haga su reflexión.

Por otro lado, esta situación nos lleva a dar pasos hacia atrás en lo que se refiere al barrio de el Cerro del Moro. Nos indicaba Ana Remón algunos de los planes de futuro del equipamiento:

"... un papel muy importante, porque desde un centro bibliotecario se pueden realizar muchas actividades culturales, a diferentes niveles en cuanto a la población. En aquel momento ya hablábamos de hacer un club de lectura para adultos, asesoramiento para niños en edad escolar, eso se hizo, conferencias sobre temas, algo de teatro sacado de las obras que allí había..."

Y como decíamos antes, un lugar que fue refugio y admiración para muchos jóvenes estudiantes universitarios, de oposiciones, etc., debe volver a abrir sus puertas. El señor Coda Vázquez lo indicaba así:

"La biblioteca fue decisiva para la juventud. Los chavales se refugiaron allí, ya que no podían estudiar en sus casas. Además pusimos clases de apoyo para los niños del (colegio público) Adolfo de Castro con voluntarios."

Puede entenderse la situación de una junta directiva inexperta, con temor a los problemas, pero creemos exageradas algunas posturas:

"La biblioteca se llenó de libros, se dio llaves con quien había confianza, pero esto fue otra cosa, ya no eran los chavales que acababan las carreras; los vecinos denunciaron los ruidos, hacían botellonas en la puerta".<sup>28</sup>

Recapacitando sobre las pérdidas bibliográficas, ¿alguna biblioteca puede asegurar la permanencia, de un año para otro, de la totalidad de sus fondos, sin que haya ni un solo hurto o pérdida?

En resumidas cuentas el equipamiento al que le hemos dedicado estas páginas surge de una necesidad, llevar la cultura a los más jóvenes del barrio, el cuál perdió a casi medio centenar de estos en la pasada década a causa de la marginación y las drogas. Dicho éxito de las personas que conformaron la asociación 1º de Mayo, se hizo extensible a toda la ciudad, así como más allá de las fronteras de la provincia. Casi todas las personas de quienes hemos recogido testimonios orales para la realización de este escrito, nos contaban ensimismadas como en los veranos de aquello años, universitarios de otros puntos de la geografía peninsular, aprovechaban su paso por Cádiz para estudiar en la biblioteca del barrio. Esto no lo consiguieron profesionales de la materia, y aunque este matiz ha dejado en el camino algunas deficiencias, como la no realización de estadísticas, bien es verdad que el bien que se ha llevado a la sociedad, supera con creces esta pequeña falta, meramente cuantitativa.

Es urgente retomar la biblioteca de El Cerro del Moro, hoy usada para reuniones y clases particulares. La Junta Directiva actual no puede quedar satisfecha con esta actuación.

Quizás se haya perdido un hito de máximo interés social, pero no se olvide que los libros, aunque algo desordenados, a finales de 2008 siguen en las estanterías, al igual que el resto del material del equipamiento. Puede ser que los actuales responsables de la Asociación no le den su importancia, pero tengan en cuenta que ante una época como la que se nos avecina, nada mejor que cultura, libros y estudios para los más jóvenes. Y si no para el actual Cerro del Moro, deseamos que sirva de ejemplo el trabajo realizado allí durante años por personas no cualificadas en la materia, para otros centros parecidos con conciencia social y cultural.

## NOTAS

1. Así fue llamada por Enrique Blanco Natividad en su artículo "La biblioteca de las 500 llaves. El milagro de la biblioteca de la esperanza en el Cerro del Moro (Cádiz)" en *Mi biblioteca* nº 3, octubre 2005. págs. 37-41. Desde aquí nos gustaría dedicar este humilde texto a su familia y en especial a Enrique Blanco Cortés y María del Carmen Natividad Botaro.
2. Este apartado y el siguiente, están basados en un texto inédito de Moreno Tello, Santiago: "1º de Mayo: un ejemplo de asociacionismo vecinal en El Cerro del Moro (Cádiz)", 2008.
3. En Blanco Cortés, Enrique. *Barrio del Cerro del Moro*. Inédito. Otros autores explican el nombre del barrio debido a que en las dependencias militares cercanas al lugar, "un pequeño terrateniente [...] tuvo de criado a un moro, de ahí el nombre de El Cerro del Moro.". En Díaz Rodríguez, Rafael. "Un barrio de Cádiz. El Cerro del Moro". En Moreno Tello, Santiago y Rodríguez Moreno, José Joaquín (Coords.) *Marginales, disidentes y olvidados en la Historia*. Universidad de Cádiz, 2008. En el momento de escribir este artículo dicha obra se encuentra en imprenta.
4. Isabel Pedrote escribía en 1990 lo siguiente: "El Cerro del Moro es el barrio emblemático del chabolismo vertical. Las viviendas fueron construidas hace 30 años, con una provisionalidad de 10, para albergar transitoriamente a los moradores de las chabolas y de las bóvedas de Puerta Tierra. El estado de conservación es lamentable, y el hacinamiento, fuera de lo imaginable.". En *El País*, 3 de mayo de 1990.
5. Nos gustaría señalar que aunque Díaz Rodríguez nos hablaba de una población homogénea, en tanto a su origen social, las diferentes promociones de viviendas que se van construyendo, y sobre todo, para quienes van destinadas, nos hace que pensar que por lo menos en las primeras décadas de vida del barrio podía darse diferencias sociales entre sus vecinos. Ya que estamos ante el nacimiento de un barrio donde encontraremos desde hombres del mar, campesinos de la provincia, funcionarios del Estado, y como nos dice Díaz Rodríguez, aquellos que vivían en los barracones esparcidos por el casco histórico de la ciudad.
6. Cuando el autor se refiere a la nueva dualidad se está refiriendo a que anteriormente la ciudad ya tenía una división: extramuros e intramuros o Casco Histórico. La actuación de los gobernantes y su poca planificación hizo que se añadiera una nueva división en la capital gaditana. En Suárez-Japón, Juan Manuel. "La compleja ocupación del extramuros: la configuración de una ciudad dual" en Cirici Narváez, Juan Ramón (coord.). *Paisaje urbano y memoria: La ciudad de Cádiz en el siglo XX*, Ayuntamiento de Cádiz, 2002. Pág. 45.
7. Si bien se puede pensar que la distancia entre el barrio y el Hospital es mínima, hay que tener en cuenta que en estos años la separación que hacía la vía férrea alejaba ambos lados de la ciudad. La no existencia de pasarelas elevadas hasta años después, así como cuatro pasos a nivel para vehículos en todo el tramo eran un tanto insuficientes. De hecho una de las actividades que con más fuerza apoyó la Asociación 1º de Mayo a inicios de los años 90 fue la anulación de los pasos a nivel. Ver en *Diario de Cádiz* (a partir de ahora DC), 9 de diciembre de 1993.
8. Una primera parroquia fue construida a modo de barracón. Más tarde, con el paso de los años, se renovaría la iglesia. Pero no queda aquí la urgencia con la que se llevaron a cabo las obras del barrio. Javier Navascués declaraba: "El primer trabajo municipal que hice en Cádiz fue para el barrio del Cerro del Moro...Pero si no es necesario esforzarse tanto, total para qué...se me dijo". En DC, 5 de octubre de 1976.
9. Una de las prioridades para los gobiernos de la dictadura era la creación en todo barrio de varios ele-

mentos de necesidad fundamental: en primer término la parroquia. En Mato Ortega, José Manuel. "Urbanismo y problemática social en Cádiz. Una aproximación histórica" en *Trocadero* nº17, 2005. Pág. 165.

10. El alcalde Emilio Beltrami lo visitó en septiembre de 1977. En Díaz Rodríguez, Rafael. Op. Cit. pág. 249.

11. Ibidem.

12. "...debido a que algunas de las más carismáticas caras salieron elegidos como concejales en las primeras elecciones municipales: dos por el Partido Socialista Obrero Español, una por el Partido Comunista. Además los sacerdotes marcharon por distintos motivos personales." en Moreno Tello, S. Op. Cit.

13. Declaraciones de Juan José Coda Vázquez. La entrevista se realizó en su domicilio el pasado 4 de noviembre de 2008.

14. Op. Cit. Pág. 251.

15. En *Cádiz Información*, 15 de diciembre de 1995.

16. En Blanco Natividad, E. Op. Cit. págs. 39-40.

17. Como más tarde veremos fue quien coordinó los trabajos en la biblioteca. Dice de él Blanco Natividad: "...pero sin lugar a dudas ha sido nuestro compañero Juan José Coda el auténtico motor de la misma [...] con poco más que unos simples estudios primarios ha conseguido ser la persona encargada de catalogar los nuevos fondos...". Ibidem.

18. Así nos lo indicaba en una conversación mantenida el pasado día 3 de noviembre de 2008 vía internet: "Sabía que era un barrio de Cádiz, pero prácticamente no conocía nada de él. Pues siempre he vivido en la parte antigua de Cádiz y aquella zona no la frecuentaba.".

19. Con el paso de los años se empezó a jugar con la idea de informatizar el sistema de búsqueda y catalogación de la biblioteca. Dicha intención al menos se llegó a plantear en la reuniones de la Asociación. No sabemos si finalmente llegó a ejecutarse, inclinándonos a pensar que los sucesos que acarrearían el fin del equipamiento, de los cuales hablaremos más adelante, dieron al traste con dicho proyecto. En Blanco Natividad, E. op. Cit.

20. Entendemos que se refiere a Juan José Coda.

21. En *Plan de Actividades*. Asociación de Vecinos 1º de Mayo, 1999.

22. Hasta ese momento se había ido acumulando sin más. La oferta de usuarios crecería considerablemente al ofertar dicha posibilidad de consulta.

23. Mientras bibliotecas municipales, provinciales, universitarias,...se deshacían al día de varias decenas de libros, habitualmente bajo la excusa de la falta de espacio, equipamientos como el que nos atañe son mucho más consciente del posible interés que puede tener cualquier obra. Por lo tanto, las bibliotecas de barrio pueden ser un buen fin para dichos volúmenes, que en centros de más ámbito donde no interesan.

24. Aun así, cuando el artículo estaba en fase de finalización, Ana Remón, muy amablemente, nos cedió varias citas bibliográficas que estamos en fase de consulta y nos podrá arrojar algo de luz sobre este tirón.

25. La que más tarde veremos, será presidenta de la unificada Asociación de Vecinos Claridad de El Cerro del Moro, Julia Sánchez Vaca, nos cuenta en una reciente entrevista que ella marcha de la Asociación 1º de Mayo en 2002 y no vuelve hasta 2006. No tenemos la seguridad que en 2002 fuera cargo directivo, pero desde luego en 1999 cuando se elige nueva Junta Directiva con el 100% de los votos de los miembros, Julia ostenta el cargo de Vicepresidenta. También nos indicó que con anterioridad a esa fecha también perteneció a la misma, pero que no recordaba desde cuándo. La entrevista fue realizada el pasado 6 de noviembre de 2008 en la sede de la asociación.

26. Según unas declaraciones vertidas a la prensa local, dos de los motivos que habían empujado a hacer una serie de cambios en la Asociación, entre ellos los que afectarían a la biblioteca, eran por un lado, estos acontecimientos y por otro, que "la gente no cuida lo que es suyo", mermando el control sobre las instalaciones. En Peiteado, Angeles M. "El acceso a la biblioteca del Cerro se limitará tras sufrir desastrosos", en DC, 7 de agosto de 2006.

27. Ibidem.

28. Declaraciones de Julia Sánchez Vaca, presidenta de la asociación Claridad de el Cerro del Moro, en la entrevista citada anteriormente.

## BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Fuentes Documentales:

En Hemeroteca Municipal de Cádiz "José Celestino Mutis": Diario de Cádiz, Cádiz Información y El País.

Fuentes Orales:

Entrevistas a Enrique Blanco Cortés, María del Carmen Natividad Botaro, Ana Remón Rodríguez, Juan José Coda Vázquez y Julia Sánchez Vaca.

Bibliografía:

Blanco Cortés, Enrique. *Barrio del Cerro del Moro*. Inédito.

Blanco Natividad, Enrique: "La biblioteca de las 500 llaves. El milagro de la biblioteca de la Esperanza en el Cerro del Moro (Cádiz)" en *Mi biblioteca nº3*, octubre 2005.

Díaz Rodríguez, Rafael. "Un barrio de Cádiz. El Cerro del Moro". En Moreno Tello, Santiago y Rodríguez Moreno, José Joaquín (Coords.) *Marginados, disidentes y olvidados en la Historia*. Universidad de Cádiz, 2008.

Mato Ortega, José Manuel. "Urbanismo y problemática social en Cádiz. Una aproximación histórica" en *Trocadero nº 17*, 2005.

Moreno Tello, Santiago: "1º de Mayo: un ejemplo de asociacionismo vecinal en El Cerro del Moro (Cádiz)", 2008 (inédito).

Suárez-Japón, Juan Manuel. "La compleja ocupación del extramuros: la configuración de una ciudad dual" en Cirici Narváez, Juan Ramón (coord.). *Paisaje urbano y memoria: La ciudad de Cádiz en el siglo XX*, Ayuntamiento de Cádiz, 2002.

VVAA. *Plan de Actividades. Asociación de Vecinos 1º de Mayo*, 1999.

A black and white photograph of a wooden boardwalk leading towards a hillside with a bridge.

EXPERIENCIAS

---

## Cuando la literatura sale a jugar a la calle

*Silvia Grijalba*

**E**n el spoken word, la literatura salta de los libros, para salir a jugar a la calle. Es un género en el que se pierde el miedo a la poesía, sin perderle un ápice de respeto. En 1955 Allen Ginsberg organiza una lectura de poesía en la Six Gallerie de San Francisco y lee por primera vez "Aullido" (que se publicó al año siguiente, con el consabido escándalo, censura y posterior éxito de ventas). Para algunos ese fue el comienzo del spoken word, un paso más allá de la simple lectura literaria del autor atrincherado detrás de una mesa, con una escenografía que se limita a un vaso de agua y unos folios más o menos arrugados, leyendo sus últimas palabras. El Spoken Word introducía un elemento de espectáculo. El escritor no se limitaba a leer. Gesticulaba, gritaba, actuaba, consciente de que aunque sus sílabas podían ser suficientes, tenía el poder (y el deber) de regalar algo más a la audiencia que le escuchaba tan respetuosamente.

Más adelante, cuando la Generación Beat y autores como William Burroughs, John Giorno o Kerouac y sus seguidores se mezclaron con artistas procedentes de otras disciplinas como el arte plástico o especialmente la música, el spoken word se enriqueció. En los 70, la no wave neoyorkina, la escena de vanguardia de músicos como Patti Smith o Lou Reed (que no es casualidad que después se casara con Laurie Anderson, de la que hablamos unas líneas más adelante) se acercaron a esos escritores que, en el fondo, representaban el ideal de rock star culta que ellos anhelaban y le dieron la vuelta a los formatos. Los músicos se convirtieron en poetas y aplicaron su sabiduría sobre el escenario a recitados que, en ocasiones, acompañaban con sus propias composiciones musicales.

Una de las grandes revolucionarias de este género en el que las mujeres han jugado un papel esencial, la gran visionaria que supo conjugar los presupuestos de una parte (la literaria) con la musical y de vanguardia

dia, fue Laurie Anderson. Ella se define como "story teller", una contadora de historias y en efecto es una magnífica narradora pero además la responsable de la *sacralización* de este género. Sus espectáculos combinan video arte, proyecciones, elementos de performance y música electrónica que sirven para arropar los mensajes que lanza certamente.

En una línea totalmente distinta, pero como otra de las "madres" del spoken word tal y como ahora lo concebimos estaría Lydia Lunch, artista cercana al punk y al afterpunk, gran diva del underground neoyorkino, que siempre ha estado más cerca del rock que de la literatura (en este caso sí es cierto que sus letras se quedan en el efectismo, aunque en escena ofrece un espectáculo brutal) y que entraña con otras grandes heroínas del género (en su vertiente más oscura y cercana al movimiento dark y afterpunk) como Diamanda Galas o Jarboe (la ex componente de The Swans). Todas ellas son una especie de sacerdotisas góticas y el desamor, el desgarro, la muerte y, en el caso de Lunch el sexo, son sus temas más recurrentes.

Esa conexión con movimientos musicales como el siniestro y el punk (además del hip-hop) no son en absoluto casuales. Los grupos siniestros siempre estuvieron muy conectados con la literatura y en el caso del punk, la conexión tiene que ver con el componente de crítica social que tuvo desde sus comienzos el Spoken Word y que con el tiempo sería más evidente en la rama cercana al hip-hop y los movimientos revolucionarios afroamericanos, con los slam poets de los 90 y artistas míticos como Saul Williams, The Last Poets, Michael Franti o Gil Scott Heron. Antiguos líderes de grupos punks y aledaños, como Jello Biafra (Dead Kennedys), Richard Hell (The Vovaloids o Television, además de inspirar a Malcom McLaren y Vivien Westwood para encontrar la imagen perfecta para los Sex Pistols), Julian Cope (ex Teardrop Explodes y actualmente gran estudiioso de los enterramientos Megalíticos) o Henry Rollins han abandonado el rock para consagrarse casi únicamente al Spoken Word. En todos ellos (excepto quizás en Richard Hell que tiene más asumido su papel de escritor escritor) queda el poso de rock star. Todos ellos han pasado por el Festival Palabra y Música, que comenzó en el Teatro Lope de Vega de Sevilla hace cinco años, y que a partir del año pasado también se hace en La Laboral de Gijón y en el Teatro Lloseta de Mallorca, actuaron y los asistentes pudimos comprobar lo bien que combina la arrogancia de una estrella de rock con la poesía (en este caso, épica). Pocos olvidarán al imponente Julian Cope, ataviado únicamente con unas botas, pantalón y gorra militares, arrastrándose y retorciéndose por la moqueta roja del patio de butacas recitando el poema "Antequera", dedicado a los enterramientos megalíticos del pueblo malagueño. Una imagen casi alucinógena (ya advirtió al comienzo del espectáculo que alguien había puesto droga en su LSD), en la que Cope parecía transmutado no estaba claro si en Gollum o Iggy Pop, per-

sonaje con el que está claro que comparte taxidermista, como bien dice el poeta e intérprete de spoken word Bruno Galindo, uno de los máximos representantes de este movimiento en España, junto a Justo Bagüeste, Pablo Guerrero y Suso Saiz, Javier Montero y Pablo Cobollo, o eventualmente Bunbury, en su disco-libro de homenaje a Panero.

Pero sobrevolando todo este panorama, desde los 60 hasta ahora, siempre ha estado John Giorno. El gran gurú del spoken word y uno de sus más fervientes defensores y difusores. Giorno era el más joven de todos los colegas de la generación Beat y el gran gestor de aquel grupo. Además de ser el protagonista de "Sleep" de Warhol y haber creado una de las discográficas más interesantes dentro del mundo del spoken word, Giorno Poetry Systems, él fue el artífice de una idea que sirve de complemento directo para este movimiento, el Dial a Poem, un sistema de poema por teléfono, por el que llamabas a un número de teléfono y por un módico precio te recitaban un poema. Giorno actualmente sigue en activo. La editorial DVD acaba de publicar una antología de su obra y actualmente sigue actuando por todo el mundo, en solitario o junto a otra figura esencial del underground, el músico experimental Javier Colis, con el que ha formado un dúo en el que Colis crea paisajes sonoros sobre los que Giorno recita, salta y actúa. Con casi 80 años, Giorno se ha convertido en "lo último", en una clara metáfora de lo que está ocurriendo con el spoken word. El último grito.

## Proyecto Cultural El Sitio

*Incuba - Guatemala, Incubadora Cultural de Desarrollo Comunitario y Empresarial  
La Antigua Guatemala, Guatemala, CA.*

Una incubadora o vivero de empresas facilita la transformación de una idea de negocio en una empresa auto sostenible. Incuba - Guatemala es una incubadora que fomenta el desarrollo económico, cultural y comunitario en Guatemala a través de la creación de auto empleo. Por lo tanto, se trata de una incubadora de desarrollo económico focalizado en el sector cultura.

En Guatemala, la primera iniciativa de este tipo fue promovida en el 2005 por la fundación barcelonesa INTERARTS, que identificó las posibilidades de su implementación en el país, siendo éste diseñado y ejecutado por la contraparte guatemalteca, la asociación Proyecto Cultural el Sitio. El aporte económico y apoyo institucional provino primariamente del COPCA, y posteriormente de la Agencia Española de Cooperación Internacional.

El fundamento de Incuba - Guatemala, dirigido por el Proyecto Cultural El Sitio en La Antigua Guatemala, es el de constituirse como espacio de crecimiento protegido y controlado para que emprendedores de escasos recursos materiales, económicos y formativos, cuya capacidad de acceder a servicios de formación, asesoría y crédito es poca o nula, puedan constituir su propia empresa cultural por su propio compromiso, trabajo y esfuerzo.

### **Cultura y desarrollo**

Guatemala es un país que ha sido empobrecido a lo largo de su historia por innumerables causas y se sitúa en el puesto 118 en el Índice de Desarrollo Humano (IDH) definido por el PNUD. Por otro lado, Guatemala es un país bellísimo, de profunda e inmensa diversidad cultural, como lo demuestran los 22 idiomas que se hablan, la mayoría de la comunidad indígena - maya, que conforma el 60% de la población total.

Un país con una geografía envidiable y asombrosa, plagada de volcanes, que abarca una extensión de 110.000 km<sup>2</sup>, equivalente a la de Castilla-León.

La economía del país es en gran parte informal, se estima que un 75% de los negocios no están legalizados, por lo que no devenga ningún impuesto para las débiles arcas del estado, ni tampoco les permite acceder a crédito o vender a clientes que les pidan facturas. El auto-empleo es la fuente principal de ingresos de sus habitantes, pero desgraciadamente de forma ilegal.

Ante esta necesidad de legalizar el auto-empleo y la oportunidad que conforma el gran acervo cultural del país, hizo imperante la creación de una incubadora en Guatemala. Desde el 2005, un gran número de emprendedores del sector cultura han solicitado los servicios (becados, por ser una iniciativa de la cooperación internacional) de Incuba - Guatemala, a fin de llevar a cabo su emprendimiento, transformando una idea creativa en una empresa auto sostenible.

### **Empresas culturales (subsectores)**

Los sub-sectores culturales que apoya Incuba - Guatemala son: artesanía, turismo ecológico y cultural, diseño, publicidad, arquitectura, arte y mercadeo de antigüedades, cine y video, software de entretenimiento interactivo, música, artes visuales, editorial, televisión y radio, software y servicios informáticos, coordinación y gestión de eventos y espectáculos, investigación y gestión cultural, gastronomía típica, productos orgánicos y servicios educativos.

### **Fases de incubación y servicios**

#### **FASE I: PREINCUBACIÓN**

- Duración: 5 meses.
- Criterios: Transformación de la idea inicial en un plan de negocios realista y viable.
- Servicios básicos: Formación, asesoría, tutoría y espacios comunes de trabajo.

#### **FASE II: INCUBACIÓN 1er Ciclo**

- Duración: 7 meses.
- Criterios: Formalización, inicio operación, catálogo y precios, imagen y proceso contable.
- Servicios básicos: Formación, asesoría, tutoría y espacios comunes de trabajo.
- Servicios periféricos: Espacios de oficina, asistencia crédito, mentoría, banco de horas y promoción.

### FASE III: INCUBACIÓN 2do Ciclo

- Fechas: 9 meses.
- Criterios: Fortalecimiento, autonomía, auto sostenibilidad y ubicación.
- Servicios básicos: Asesoría, tutoría y espacios comunes de trabajo.
- Servicios periféricos: Espacios de oficina, asistencia crédito, mentoría, banco de horas, promoción, asistencia comercial y amadrinamiento.

### FASE IV: POSTINCUBACIÓN

- Fechas: 4 meses.
- Criterios: Egresados, retribución no económica a nuevos emprendedores mediante la transmisión de experiencia.
- Servicios periféricos: Asistencia crédito, asistencia comercial y amadrinamiento.

#### **Empresas culturales incubadas**

El primer año puede considerarse una prueba piloto, en la que iniciaron la pre-incubación 18 empresas, y concluyeron el primer año de incubación, ya formalizadas, 5 empresas culturales: una de artesanías, una de música, una editorial, una de gestión de eventos y espectáculos y una de diseño. El porcentaje de éxito de empresas incubadas fue este año el habitual en la incubación de empresas de cualquier sector (en torno al 30%).

En el segundo año se pudo hacer una mayor difusión de lo que era Incuba - Guatemala, como lo reflejó el hecho que se seleccionaron 25 empresas para iniciar la pre-incubación. A final del año, son 10 las empresas que se aventuran a emprender su propio negocio. Se ha superado pues en la media de éxito de incubación de empresas, doblando el número de empresas exitosas. Este año, los sub-sectores culturales que han llegado a buen puerto son además bien variados: 2 empresas de artes escénicas, una de gestión cultural, una de servicios educativos, una editorial, una de turismo cultural, una de TV, una de productos orgánicos, una de artes plásticas y una de arquitectura ecológica.

#### **Perspectivas de futuro y auto sostenibilidad**

Como se ha dicho, IG no se planteó como una incubadora lucrativa en sus inicios. Pero IG planifica ser auto sostenible y desea eliminar el componente de dependencia de los fondos de la cooperación internacional, por lo que deberá pasar a ser una incubadora lucrativa, sin perder el concepto social. Para ello, IG irá cobrando progresivamente por los servicios que ofrece, al principio a precios populares y siempre becando al 100% a los emprendedores de escasos recursos. A 5 años vista, la idea

es cobrar tarifas a precios de mercado para poder cubrir los gastos operativos.

Para el 2008, Incuba - Guatemala iniciará la incubación mixta de proyectos empresariales y proyectos de desarrollo comunitario e iniciará la creación de un centro de investigación dedicado a la observación del sector cultural en Guatemala.

*Proyecto Cultural El Sitio - <http://www.elsitiocultural.org>  
Incuba - Guatemala - 5<sup>a</sup> calle poniente n° 15B, La Antigua Guatemala Tel: 00 502 52180065, [incuba@elsitiocultural.org](mailto:incuba@elsitiocultural.org)*

---

## Master en Gestión Cultural

### La experiencia del alumnado

**E**n un anterior número de nuestra revista dimos voz a los directores del Master en Gestión Cultural de las Universidades de Sevilla y Granada, en concreto nos ofrecían una reflexión sobre la marcha del primer año académico. El número y oferta de formación de master y posgrado es ya muy extensa y variada en nuestro país, no haciendo más que aumentar de día en día. Desde Periférica, nos planteamos seguir esta ronda de opiniones y balances con otras propuestas. Sin embargo, nos pareció interesante, antes de continuar en esta línea, escuchar algunas voces de quienes son los participantes activos, los alumnos. Esta es la causa de los tres textos que vienen a continuación. De forma aleatoria y en base a contactos meramente personales, decidimos pedir unas palabras, algunas impresiones a alumnos que hubieran finalizado sus estudios de master en gestión Cultural. Tres alumnas han sido tan gentiles de dedicarnos unos minutos para realizar esta labor. Tres personas y tres perfiles. Una gestora en activo que desarrolla su labor en el ámbito de lo público, en un municipio. Otra que trabaja en una empresa propia de distribución y gestión, la voz del sector privado. Y, por último, una alumna que buscaba en la gestión cultural una salida profesional acorde con sus estudios, una oferta atractiva y con ciertas perspectivas profesionales. Sus palabras nos ofrecen tanto los aspectos positivos como los negativos de sus experiencias académicas y personales. No deseamos extendernos en estas palabras previas y que sea el lector el que saque sus conclusiones. Nuestra misión hoy es sólo ser puente entre quienes no suelen tener una voz pública y quienes desean oír. Gracias a nuestras colaboradoras por su generosidad.

*Periférica*

## **Master en Gestión Cultural de la Universidad de Sevilla**

*Inmaculada Vilches. Segunda Edición.*

El propósito de estas líneas es comentaros mi experiencia como alumna en el II Máster de Gestión Cultural organizado por la Universidad de Sevilla, la Universidad de Granada y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en colaboración con la Asociación de Gestores Culturales de Andalucía.

Antes de comenzar a hablar de mi experiencia en este máster, quisiera que me permitáis exponeros qué me llevó a realizarlo. Estudié Historia del Arte y a lo largo de mis años de estudiante fui descubriendo el mundo de la gestión cultural. Gracias a la selección de las asignaturas de gestión cultural que se ofertan en la carrera que estudié, pude ir apreciando este ámbito. Más tarde tuve la oportunidad de trabajar como ayudante de producción en el Mes de Danza de Sevilla, donde pude comprobar la ocupación tan dinámica y activa que me ofrecía el campo de la gestión cultural, a partir de entonces quise encauzar mi futura trayectoria profesional dentro de ese ámbito. Este es el motivo que me llevó a realizar el II Máster de Gestión Cultural, la necesidad de mejorar mi formación, ampliar mi visión con la administración pública.

Para comenzar creo conveniente comentar el contenido del programa académico, que está distribuido a lo largo de dos años y estructurado en nueve módulos. Los módulos son:

1. La gestión de las políticas culturales
2. El proyecto cultural
3. Equipamientos culturales
4. Cooperación cultural
5. Gestión del patrimonio cultural
6. Gestión de las artes escénicas y de la música
7. Gestión de las artes plásticas y audiovisuales
8. Gestión cultural de las letras y el fomento de la lectura
9. Módulo de innovación y experiencias

La distribución de estos módulos sigue una lógica muy razonada, que no es otra que, con los primeros cuatro módulos, dar las herramientas oportunas para poder afrontar los conocimientos específicos que posteriormente se van a exponer con los siguientes módulos.

En definitiva, un primer paso que consiste en la trasmisión de los términos y conocimientos justificados de cultura, gestión cultural, políticas culturales, desarrollo territorial, etc., y tras esta base de nociones promover un método preciso y objetivo para el desarrollo de proyectos. En un segundo paso, con los módulos posteriores, se amplía la especificación de las materias, y se precisa, aún más, sobre los diversos sectores

que conforman la gestión cultural. La inclusión de un módulo transversal pretende mejorar la capacidad de juicio y acción del alumno, así como introducirlo en las nuevas tecnologías. Además, hay que sumar a esto, el trabajo en grupo que se realiza sobre un equipamiento cultural existente, y los diversos trabajos individuales generados por cada uno de los módulos.

Pero, ¿se ha conseguido aportarnos estos conocimientos, se han seguido las directrices establecidas en un primer momento?

No cabe duda, la metodología establecida para el programa docente de este máster, es compacta, no contiene fisura. Pero el problema se encuentra cuando existe disidencia con aquello que se ha establecido en el programa y la ejecución de dicho programa.

Efectivamente, en las clases comprobamos como los términos expuestos en las ponencias de los módulos generales, así como sus justificaciones se cumplieron con un rigor y coherencia dignos de elogiar. Ahora bien, si se presenta esta exactitud al inicio de este máster cabe manifestar que en los sucesivos módulos, ya más específicos, no siempre ocurrió lo mismo.

Existe una carencia incluso de introducción en determinados aspectos. Para situarlos, por ejemplo no se comenta en los módulos correspondientes, disciplinas como el mercado de arte, la crítica de arte, las diversas fases en una producción, tales como producción artística, producción ejecutiva, etc. Terminologías implícitas en los sectores culturales correspondientes, y actividades generadas por estas áreas más específicas de la cultura, se han pronunciado en determinadas ponencias pero de forma excesivamente somera o no se han llegado a nombrar. Para hacer esta afirmación he considerado las horas establecidas para cada módulo y los contenidos que allí se presentaron.

Continuando con el análisis a la planificación establecida en los distintos módulos, debido al desarrollo adecuado de diversos módulos, se me hicieron más evidente determinados errores en otros. Quiero resaltar la reiteración en las introducciones de los ponentes. Hecho que confiere una pérdida de tiempo a un sistema pedagógico falto de minutos, y presenta una mala planificación del tutor del módulo correspondiente. Pues manifiesta una falta de coordinación entre los profesores y el tutor del módulo. A veces, acentuada por las propias ponencias que no contienen las nociones más convenientes y provechosas para los alumnos, de acuerdo a las facultades que posee el ponente. Mientras la labor de algunos tutores fue magistral siguiendo la evolución de las ponencias que se presentaban y encauzándolas hacia las necesidades que presentábamos los alumnos, sin embargo otros tutores no consiguieron guiar al ponente para que cubriese determinados contenidos del módulo en cuestión.

Ahora que estoy hablando de los profesores quiero agradecer la enseñanza de aquellos ponentes, que son sólo profesores en estas clases del máster, y que a pesar de ello han conseguido transmitirnos sus conocimientos. Con estas líneas sencillamente pretendo darles las gracias por su esfuerzo.

Creo importante resaltar que tras cada módulo se realiza un trabajo individual. Esta tramitación para finalizar el módulo debe suponer un afianzamiento de los conocimientos obtenidos a lo largo de las clases, aunque este trabajo se ve desestimado porque únicamente se da una puntuación. Es decir, no nos presentan las correcciones, no se nos muestran las carencias o errores cometidos. Impidiéndonos poder mejorar lo realizado o aprender de nuestras equivocaciones.

En referencia al taller de tecnologías, del módulo de "Innovación y experiencias", quiero señalar que sería conveniente aumentar el tiempo dedicado al mismo, y ampliar su contenido a herramientas informáticas que el gestor cultural necesita para planificar, gestionar y ejecutar su labor. Consecuentemente tenemos que afianzar nuestras destrezas y capacidades en las nuevas tecnologías e innovaciones, debido a la relevancia que están tomando las nuevas tecnologías en la aplicación, organización y administración de proyectos culturales.

A continuación, quiero comentaros lo que considero un factor de relevancia, el proyecto. El proyecto tiene dos partes, en el primer año realizamos un diagnóstico y en el segundo año promovemos un proyecto para la institución que diagnosticamos el año anterior. Una idea magnífica que nos hace trabajar en grupo sobre una institución real. La brillantez de esta práctica radica en el afianzamiento del trabajo en equipo, y la elaboración de una actividad que se está ejecutando o se podría llevar a cabo. Promueve colaboración y trabajo entre un grupo multidisciplinar, además de ponernos en contacto con la gestión cultural que se está desarrollando en una entidad concreta.

Pero la formación singular que aportaría esta práctica se ve deteriorada por la metodología seguida. En el módulo segundo se dan unas pautas para afrontar los proyectos de gestión cultural. Un método riguroso, bien definido que proporciona una planificación científica en el ámbito de la cultura. Aquí nos encontramos el problema, en el momento de la práctica del proyecto, este procedimiento, tan bien estructurado, que se nos dió pausadamente, es decir, al mismo tiempo que se va completando una fase y se sugiere la siguiente, se omite, y se dirige siguiendo otro conjunto de criterios más volubles. En esos momentos del trabajo fue cuando nos encontramos que las fases a seguir, que nos habían enseñado, se enfrentaban con las directrices que se facilitan en el instante de la realización del proyecto. Supongo que lo que buscaba el tutor de la práctica, era someternos a una situación lo más verídica posible,

y por este motivo dirigió las tutorías de esta forma, intentando dificultar nuestro trabajo como ocurre en la realidad.

En definitiva, la experiencia ha sido enriquecedora, he aprendido de profesores, tutores y de mis compañeros. Esa amalgama de conocimientos y circunstancias, que me han ofrecido es indispensable para mi futura labor como gestora cultural. Finalmente, quiero darles las gracias al resto de alumnos, porque he encontrado gente estupenda y divertida. Compañeros de clase que muchas veces me aconsejaron como encauzar mis trabajos. Espero seguir reuniéndome con ellos y poder disfrutar de su amistad.

### **Máster Gestión Cultural. Granada.**

*Eva Ponga Santos. Segunda Edición.*

Actualmente trabajo para la Concejalía de Cultura, en el Servicio de Fomento y Promoción Cultural de la Junta de Andalucía. Y aunque fue algo tan "poco universitario" como mis aficiones personales lo que me acercó al oficio de gestor cultural, creo que hace ya años que debería existir una carrera universitaria que forme de manera científica a los gestores culturales. Y es que me parece un tema fundamental el de la preparación y formación de éstos. Pero ¿Por qué vía optar? Existen muchos cursos y masters especializados en áreas concretas, porque es cierto que no es lo mismo gestionar un centro de arte contemporáneo que un teatro y si alguien se encuentra en alguno de esos puestos específicos bien podría servirle la formación especializada en ese sector. Pero no es el caso de los que trabajamos en la administración pública. Y es que analizando las funciones que llevamos a cabo, el perfil para realizarlas y todo lo que debemos conocer, más bien apunta a una especie de superdotado. Uno tiene que estar familiarizado con materias tan dispares como Economía, Historia del Arte y la Cultura, Sociología, si me apuran, Psicología, Marketing y Comunicación, el uso de las nuevas tecnologías y hasta los idiomas. En resumen alguien capaz de comprender el mundo desde un conocimiento general para luego trasladarlo a un discurso específico y concreto.

Fui alumna de la segunda edición del Master Universitario de Gestión Cultural que las Universidades de Sevilla y Granada organizan en colaboración con la Junta de Andalucía. Tratar todos estos aspectos a los que me he referido anteriormente y su carácter semi presencial, lo convierten en un máster casi perfecto para los trabajadores del sector, de esta manera entre los alumnos de cada edición hay porcentajes bien repartidos de estudiantes recién graduados, trabajadores bastante inexpertos, -como era mi caso- y otros que llevan años en esto.

Bajo mi punto de vista, ahí es donde radica uno de los handicaps de

la formación de este master: en las experiencias personales de sus alumnos. Es como una gran coctelera, donde se unen las nuevas generaciones de gestores culturales, procedentes de muy diversas carreras universitarias, (la mayoría de ellos trabajando en el sector privado, con proyectos propios) y los "elefantes" de la gestión, los que trabajan para el sector público con una profunda convicción democrática, que nos enseñaron que los "gustos" personales no son el elemento clave para elaborar una programación.

Y justo ahí, es donde radica también la dificultad del mismo. En lo complejo de abarcar todos estos contenidos y sobre todo dar las claves y herramientas de actuación que sirvan para ser aplicadas de una manera eficaz en los diferentes sectores de la gestión cultural, en los que trabajan o trabajarán una vez finalizado el máster: administración publica, gestión privada, empresas, artistas en todos sus formatos, asociaciones culturales, fundaciones. Es cuanto menos, una apuesta difícil.

Entre sus módulos, los hay tan genéricos como las políticas culturales, el proyecto cultural, los equipamientos culturales o la cooperación cultural y tan concretos como la gestión del patrimonio, de las artes escénicas y la música, de las artes plásticas y audiovisuales o de las letras y el fomento de la lectura, tratando a su vez temas transversales tan importantes como marco legal y bases jurídicas, economía y financiación o marketing y comunicación.

Los métodos empleados para impartir estas materias tienen sus más y sus menos. La parte positiva es que incluyen ponencias, clases magistrales, debates, visitas a equipamientos, conferencias, presentación de proyectos concretos. Lo menos positivo viene dado, por un lado, por el carácter "semi presencial" del master. Sólo una semana al mes sirve para concentrar todos estos contenidos y uno termina saliendo de allí con una especie de indigestión cultural que tarda en asimilar. Teniendo en cuenta que es dentro de esas mismas semanas presenciales donde a la vez se exponen los temas y se debaten, es complicado para el alumnado más inexperto, participar en estos debates sin haber digerido la información y sin haber tenido tiempo de revisar la documentación y las lecturas recomendadas. Siempre pensé que hubiera sido de un orden más lógico, exponer una materia, entregar el material y permitir ese mes de reflexión sobre el tema para iniciar la semana siguiente con un repaso del mismo en forma de debates y ruegos de preguntas que facilitaría su asentamiento de una manera "natural". Así uno no tendría la sensación de estar participando en una carrera de fondo, donde solo unos pocos -siempre los mismos- conseguían llegar al final. Y por otro lado, en el hecho de que no todas las exposiciones de los temas fueron igual de amenas y productivas. Algunas de ellas, eran digamos, de "solo lectura", algo que todos los que estábamos allí podríamos haber hecho por nosotros mismos. Y desde luego, algo que los directores-coordinadores

del Master deben tratar de evitar por todo los medios, el tedio y la sensación de perder el tiempo que produce escuchar a un profesor (que se supone comunicador de contenidos) como una cabeza parlante de un telediario matutino.

Por lo general, las ponencias y conferencias sobre cada módulo, fueron interesantes en cuanto a que trasmitieron las experiencias y reflexiones de expertos en cada sector de la cultura, aportando a su vez, claves de actuación y sobre todo, de no actuación, muy útiles en el día a día de este oficio. Pero en el carácter de "personales" que tenían dichas exposiciones, hay implícito, a mi parecer, un peligro, y es que tratan el tema desde la óptica de un ámbito muy concreto. Es algo como "esto sucede en mi entorno y así lo he afrontado". Es enriquecedor y extrapolable al ámbito particular de cada uno de los que estábamos allí, pero también era algo muy frecuente, que tras esta ponencia, viniera otra que terminara planteando lo mismo desde un prisma radicalmente contrario. Esto, lejos de enriquecer, crea confusión. Y si es cierto, que si en lugar de "estudiantes" hubiéramos sido expertos, todas estas opiniones contrastadas habrían servido para desmontar o afianzar la propia, pero cuando se trata de formar, no me parece el método adecuado.

Como dije al principio, lo mejor son las experiencias personales, y siempre hubo un espacio para la exposición de las vividas por algunos de los alumnos del master. También para la presentación de importantes proyectos ya consolidados como el Festival de la Música de Granada, el Festival de Jóvenes Realizadores, la Gestión del Museo de Arte contemporáneo José Guerrero, la red de Centros Cívicos llevada a cabo en el País Vasco, el Teatro Alhambra, la casa-museo de Federico García Lorca y un largo etcétera con una dedicación e implicación pasmosas por parte de sus agentes, desgranándonos todos los detalles de su creación, planificación y gestión. Todo un lujo, sin lugar a dudas.

Y como colofón un trabajo-proyecto en equipo destinado no solo a evaluar nuestra formación en el master, sino a poner sobre el papel las técnicas aprendidas, que entiendo que era el objetivo final del mismo. Eso y la posibilidad de unas prácticas en equipamientos culturales andaluces, esencial para contrastar las teorías aprendidas con la realidad más dura de cada territorio (Políticas culturales nefastas o inexistentes, problemas económicos, instituciones desorganizadas u organizadas según los intereses de algunos -políticos o altos técnicos-, públicos totalmente desatendidos, etc.).

Desde aquí y para terminar, haría una propuesta en torno a la utilidad práctica del Master y esta sería proponer a la Junta y desde ésta a FAMP, que la titulación del mismo se tenga en cuenta especialmente cuando se evalúa los méritos de los aspirantes a plazas de gestores culturales en Andalucía. El Máster como cualquier título de enseñanza re-

glada y oficial debería ser exigido para alcanzar determinados niveles en puestos de gestión cultural en la administración pública.

### **El Master de Gestión Cultural, Teatro, Música y Danza del Instituto Complutense de Ciencias Musicales y Sociedad General de Autores.**

*Nani Soriano. Octava promoción.*

A toda mi combativa promoción y en especial a Vitor Belho, Mikel Bilbao, Jesús Clavero, Sole Fernández de la Mora, Ana Gómez, Toñi Hernández, Leticia Martín, Marieta Sánchez y Javier Torres.

A toro pasado, mi impresión y unas reflexiones.

Analizar las consecuencias e impresiones, los aciertos o no, tanto personales como profesionales después de haber pasado por un Master de Gestión Cultural, es una tarea algo costosa. Implica una vuelta a la situación anterior y vivenciar el tiempo transcurrido, el esfuerzo personal y las consecuencias de ello, que sin duda son innegables y con ellas sobre todo la madurez alcanzada.

El negar que mi visión de la profesión y del sector cultural en el que desarrollo mi trabajo profesional sufrió un cambio muy significativo sería sin duda faltar al gran regalo que me hicieron grandes profesionales vinculados a este máster, que dejaron huella en todos nosotros, como Víctor F. Blanco que nos hizo comprender la economía a través del mundo cultural, o Emilio Casares, que ejercitó al máximo su capacidad de juicio crítico, o Arturo R. Morató, que nos hizo aprehender la sociología, todo un lujo, o los exigentes Fátima Anillo y Miguel Verdú éste último portador de su espectacular archivo de espacios escénicos, éstos entre muchos otros que por seguro no quedarán en el olvido aunque nos diese sólo un par de clases, como, por ejemplo, Miguel Valiente. A título muy personal recuerdo en especial una clase de Ángel Medina Álvarez, catedrático de Historia de La Música de la Universidad de Oviedo, excepcional, transformadora, artísticamente concebida y magistralmente expuesta.

Sin duda cumplieron la máxima de un pedagogo, abrir puertas al conocimiento. A partir de ahí la evolución de cada alumno viene determinada por él mismo.

Pero, dicho esto, por otro lado debo en estas líneas mantener la distancia suficiente para poder observar y diagnosticar los errores, desde una crítica constructiva.

Para empezar, el modelo pedagógico que sigue siendo predominante es la dialéctica profesor -gran contenedor de materia- que se trans-

mite a un alumno receptor, el cual debe apresar todo ese conocimiento en el mínimo tiempo posible, eso sí, dulcificado por algunos instrumentos informáticos que hacían más llevaderas las sesiones. Sufrimos el síndrome power point - parece impensable hoy dar una clase sin el singular personaje del puntero- y eso, en el mejor de los casos, se apoderó dos años de nuestras vidas. Dos años, con jornadas maratonianas de 8 horas diarias, en viernes y sábados, en fines de semana alternos, de octubre a junio, para que pueda ser compatible con la vida laboral y posibilitando de esta forma la asistencia desde las diferentes regiones españolas.

Estos condicionantes propician una de las mayores riquezas del master, la diversidad de su alumnado. Provienen de muy diferentes ramas académicas y además la gran mayoría son profesionales en activo que al ser afines al mundo de la cultura profesan a su vez intereses de lo más variado. Proceden no sólo de casi todas las identidades culturales de nuestro país si no de diferentes nacionalidades, tanto europeas como iberoamericanas incluso asiáticas y africanas, con lo cual ya, de por sí, este contexto humano conforma un entorno multidisciplinar, multicultural e intergeneracional único. Creo que en gran medida, como todo aquello que ya se posee, ni se valora ni se explota todo lo que se debería, pero que influye sí, y mucho, afortunadamente.

Muchas asignaturas, muchas y variadas, treinta y tres profesores trabajan en este Master, además de los veinticinco profesores colaboradores o ponentes, profesionales del mundo de la cultura o de la empresa que van variando dependiendo de cada edición. Alrededor de 60 profesionales se dedican a formarnos con un carácter muy específico en la Gestión de las Artes Escénicas y un esquema troncal sostenido en la mayor parte por las asignaturas del Área de Empresas, desde Marketing y Comunicación, Organización de Empresas, Contabilidad, Gestión financiera, etc.

Sin duda la iniciativa privada tiene mucho peso en la concepción de este Master debido a la implicación de la Sociedad General de Autores de España (SGAE), en la cual existe un módulo específico sobre legislación cultural y derechos de propiedad intelectual, magistralmente impartido por Pablo Hernández Arroyo, Director de los Servicios Jurídicos de dicha institución. Pero a la vez este eje de carácter eminentemente empresarial, tan diferenciador y necesario con respecto a los otros másteres existentes, era el que más críticas recibía por parte del alumnado, y es que nos resultaba demasiado conceptual y poco aplicable a los mundos en los que nosotros estábamos envueltos, al conocimiento nulo del que partíamos en materia empresarial y como no: a la realidad del sector de las hoy llamadas "industrias culturales" denominación en alza por muchas entidades ministeriales y autonómicas que maquilla una realidad muy precaria en la gran mayoría de los casos.

La distribución de las materias en las planificaciones anuales estaba más bien pensada a la conveniencia de contar con los profesionales en cuestión, de reconocidísimo prestigio, que con respecto a la formación esencial del alumno. Y ese es otro error, creo que, aunque se haga un planteamiento exquisito del proyecto curricular, la planificación temporal no es menos importante, incluso puede ser crucial para la comprensión global de esquemas complejos, como en el caso de los sistemas organizativos o la gestión estratégica y dirección financiera, etc, pues insisto que este mundo es el absolutamente más alejado a nuestras vidas e intereses, y además se concibe como un sistema interrelacionado que exige una visión muy clara del conjunto. Por todo ello las clases de estos temas empresariales al distanciarse demasiado entre sí propiciaban una constante desazón en el alumnado al intentar nuevamente sin éxito encajar el intrincado puzzle de los diferentes conceptos, tan novedosos para nosotros, que quedaban diseminados en el tiempo sin haberlos podido aprehender.

Y se echaba mucho de menos la realización sistemática de casos prácticos concretos, de análisis de proyectos, con presupuestos reales y tangibles, en cuestiones relacionadas con la empresa especialmente, con los sistemas operativos y organizativos, análisis financieros, soluciones a problemas concretos, etc, como si de un MBA se tratase, pero con la especificidad del sector cultural, de calidad, quizás de élite, sí, ¿por qué no? ¿Es soñar demasiado?

Teoría de la gestión cultural en sí misma y no tanta clase especializada. Muchas horas de Historia del Teatro, de la Música o de la Danza, contrastaban con la ausencia de clases de gestión concreta de cada una de las especialidades. Es decir ¿qué debemos de hacer para que podamos gestionar danza, o teatro o música?. No creo que sea competencia de un Master de este tipo formar directores artísticos, sino gestores y gerentes que aglutinen equipos eficientes y eficaces para levantar un proyecto. Y aunque veo indispensables algunas clases de repertorio de las diferentes áreas, debería ser con un carácter muy contemporáneo sobre el panorama actual de creadores, artistas, compañías de prestigio, propuestas innovadoras, nuevas tendencias, etc etc, que indiquen cómo empezar y dónde acudir si necesitamos crear algo en algún área concreta en la que no seamos especialistas. Y ello desde el análisis de las programaciones nacionales e internacionales. Porque a estas alturas empezar a dar las fiestas ditirámicas en historia del teatro resulta, francamente, desalentador. Y es que desde un máster se deben generar profesionales para el futuro, y el mundo cultural es el mercado que evoluciona a un ritmo mayor y que genera más vías nuevas de desarrollo a las que quizás no llegamos si quiera a acercarnos por los modelos obsoletos y los cajones estancos en que nosotros situamos las artes escénicas. ¿Es posible que ninguno de los másteres existentes de la actualidad profundice en la gestión de las artes escénicas contemporáneas,

con la dificultad que genera el diferenciar el polvo de la paja, de las artes de calle, del performance, de las artes urbanas y de la aplicación y mixtura que conjuntamente con las artes plásticas y las nuevas tecnologías de la imagen están conformando y demandando un nuevo escenario? Quizá sería más certero empezar a hablar de la gestión cultural de las artes en vivo. Quizá tendríamos que planteárnoslo.

Por otro lado, bien es cierto que un proyecto cultural se debe entender como una empresa pero, de cara a nuestra formación, habría que preguntarse cuál es el mayor nicho de empleo de un gestor cultural especializado en artes escénicas: ¿la empresa privada o la empresa pública?

Pocas empresas privadas hay en el sector de las artes escénicas con la fortaleza suficiente como para absorber y necesitar gestores culturales. Por ello debía pensarse bien si no merece la pena equilibrar un poco la balanza y desentrañar para el alumnado la madeja institucional y burocrática de la cultura a nivel local, autonómico, ministerial y por qué no europeo e iberoamericano. Al fin y al cabo estamos condicionados a trabajar con, desde y para tanto el ámbito privado como para el público. Cada vez el entorno cultural es más multidisciplinar en interrelacionado fiel reflejo del entorno político y social en el que nos encontramos y al marco que avanzamos en el futuro.

O también habría que pensar antes de todo: ¿Qué entendemos por gestor cultural? Y así podríamos formar los profesionales que necesitamos.

Y si reflexionamos un poco, nos encontramos con que la profesión se ha edificado a través de un gran cajón contenedor de diferentes oficios relacionados con el sector cultural, al que había que dignificar profesionalmente, y ese quizás fue el sentido de las primeras promociones que salieron tituladas, personas que ya trabajaban o llevaban tiempo haciendo y que deseaban certificarse académicamente en el sector y además promocionarse profesionalmente, cosa perfectamente loable, pero creo que ha llegado el momento de dar pasos hacia delante diferenciando claramente las funciones que deben implicar o no nuestro trabajo. Y más cuando las nuevas tendencias en el mundo empresarial demandan a gestores culturales como base de las organizaciones empresariales más innovadoras sin que operen éstas necesariamente en el sector cultural ni del ocio. gestor cultural no es todo aquel que opera con herramientas artísticas. No es aquel que hace productos artísticos. No es un empresario teatral, ni un productor. Ni un responsable de comunicación de un teatro. Aunque en la realidad se puedan compatibilizar funciones o se tengan que asumir las mismas tanto en la empresa privada como en la pública. Que un gestor debe de saber de todos estos oficios, no deja género de duda, como cualquier gerente que se pone al frente de una unidad de negocio, debe conocer los procesos y

procedimientos de su estructura empresarial pero éstos no deben ser el cometido final de su trabajo.

Un gestor cultural debe ser aquel que, tanto para la industria pública como para la privada, genere con los diferentes agentes culturales ,o no necesariamente, que ya existen en el mercado, tanto públicos como privados, un producto inequívocamente nuevo para el territorio en el que opera, generando riqueza en el amplio sentido del término sin perder nunca los objetivos finales para los que trabaje, dígase imagen social, política cultural, desarrollo económico y social o responsabilidad corporativa. Lo mismo da. Es decir, que tenga visión cultural para el entorno que lo sostiene. Y, evidentemente, para ello se deben tener las dotes de liderazgo y las capacidades de implementación que el proyecto requiera. Se sepan analizar datos, crear equipos de trabajo, planificar estratégicamente, conseguir la financiación y el patrocinio, controlar la gestión presupuestaria.. y un largo etc. Es gestión y gestión sin duda es el mundo empresarial, con las especificaciones propias de cada sector.

Y es que creo firmemente que si nuestra labor es gestionar en cierta medida lo intangible, tanto más sólidos deben ser nuestros conocimientos y nuestra capacidad gestora en los actuales entornos.

¿Somos capaces después de cursar nuestra maestría de crear un proyecto cultural, desarrollarlo y ponerlo en pie? Y aún menos, ¿Sabríamos gerenciar un complejo cultural o un teatro, a todos los niveles, con lo que ello implica, personal, presupuestos, procedimientos , programación, comunicación, etc.? Si esto no es así ¿De qué estamos hablando? ¿Para qué puestos se nos está formando? Éstas, creo a mi modesto juicio, deberían ser las pautas mínimas.

Y propongo, a colación con lo anteriormente expuesto, reflexionar con respecto a las prácticas obligatorias que se desarrollan en la gran mayoría de los masteres existentes, su adecuación o no a nuestra formación. Actualmente son recibidas por multitud de pequeñas y medianas empresas del sector e incluso por algunos organismos oficiales como mano de obra barata o absolutamente gratuita, encima altamente cualificada a la que se le puede pedir casi cualquier función. Se desarrollan, de esta forma, año tras año con coste cero, trabajos específicos concretos los cuales proporcionan pocas experiencias útiles para el crecimiento profesional y sin ninguna posibilidad de desarrollo en la organización para la cual se hacen. Creo que en ese aspecto debíamos ser más serios y más consecuentes, pues en el mundo de la cultura la precariedad laboral parece ser una consigna, sobre todo en las entidades privadas. Ninguna escuela de negocios con prestigio vería apropiado que un alumno suyo hiciese las prácticas en la caja de una sucursal bancaria; pues aquí debería ser lo mismo. Y es que he conocido compañeros de

profesión con varias licenciaturas y algún doctorado, además del master en cuestión, llevando papeles administrativos de un lado a otro, altas y bajas de seguridad social, cómo prácticas de su maestría.

Hay que decir que actualmente en el nuevo programa curricular del Máster en Gestión Cultural ICCMU- SGAE 10<sup>a</sup> promoción parecen haberse subsanado algunas de las reflexiones que planteo y aunque desconozco las impresiones del alumnado durante su desarrollo, me imagino que por la mano que mece esa cuna el resultado será cada vez más exigente.

En conclusión, se hubiese necesitado la vertebración de todo el planteamiento curricular con el fin de un máximo aprovechamiento, un sistema pedagógico menos academicista y más profesional, más efectivo y eficiente que potenciase el análisis, el diagnóstico y posibles soluciones a los problemas detectados de proyectos específicos concretos, tanto como de políticas culturales o intervención cultural. Con el consiguiente desarrollo y conocimiento de herramientas de gestión propias tanto del mundo empresarial como aplicables y orientadas a la gestión de políticas públicas. Y es que a veces tal y como decía Vladimir Holan "No vemos lo que no está oculto". Esta metáfora es algo más que una paradoja aparente y podemos usarla en el sentido de que a veces, más de las que suponemos, necesitamos de herramientas para ver lo evidente. O sea, que las causas y orígenes de los problemas existentes en los desarrollos curriculares están ahí, a la vista y son tan claras que se confunden con la realidad y necesitamos de una reflexión profunda y de instrumentos que ordenen esa realidad para poder ver lo que no está oculto.

Para finalizar y como despedida deseo acordarme del maestro, pese a su juventud, Luis G. Iberni, gracias a él desentrañamos el complicado y elitista mercado de la música clásica. Mi más entrañable recuerdo.

---

## AGENDA CAMALEÓN

### La Agenda Cultural de la Provincia de Cádiz

[www.agendacamaleon.es](http://www.agendacamaleon.es)

*José Fernando Piñeiro Area*

#### OPORTUNIDAD

Desde ÁLACE detectamos una oportunidad, altamente comentada en el ámbito de la cultura de la provincia de Cádiz, referida a la no existencia, y pertinencia, de una agenda cultural que aunara las actividades culturales que se generan en nuestro marco de referencia. Con esta perspectiva, comenzamos a trabajar en enero de 2006.



#### FILOSOFÍA

La razón de ser de la AGENDA CAMALEÓN es doble. Por un lado, es un servicio a la ciudadanía para que encuentre centralizada toda la información cultural actualmente dispersa. Por otro lado se trata de una herramienta de gestión al servicio de los programadores, y un indicador de la vida cultural de la provincia. Con el paso de los años, a estas razones de ser primigenias se han sumado otras: la promoción turística de la provincia a través de la cultura, la generación de redes de trabajo e información interinstitucional y la capacidad de emitir informes sobre la actividad cultural de la provincia de Cádiz.

#### INICIOS Y DEFINICIÓN

El inicio fue muy complicado, sobre todo conceptualmente, porque debíamos definir el campo de actuación: qué incluir y qué no incluir en la agenda.

También empezamos a definir que debería ser una agenda cultural. Analizando el entorno nos encontramos con la siguiente casuística:

1. Las agendas de las distintas entidades culturales.
2. Las agendas de entidades que sin ser estrictamente culturales desarrollan actividades en el ámbito de la cultura.
3. Las agendas culturales, guías, privadas que no generan actividades culturales pero que las publicitan.

Los ejemplos son claros: en el primer caso entran todas las fundaciones culturales que operan en la provincia, en el segundo todas las obras sociales de las cajas de ahorros y en el tercero todas las guías de ocio que se generan.

Ante este panorama teníamos que decidir qué es, o mejor qué debería ser, una agenda cultural y desarrollar la nuestra en armonía con la decisión. Extrajimos cuatro características que deberían cumplir todas las agendas culturales:

- que sólo incluyesen actividades culturales,
- que especificasen la autoría, quién era el promotor de la actividad,
- que tuviesen una periodicidad temporal concreta, y
- que fuesen independientes de los poderes políticos.

Los contenidos a incluir también fueron motivo de debate y consenso. Finalmente creamos cuatro categorías muy generales:

1- Artes escénicas: que incluyen todas las técnicas y aplicaciones teatrales. Desde la representación teatral hasta las rutas teatralizadas, tan de moda en los últimos tiempos, pasando por la danza y clásicos como el mimo o el clown. En palabras de Pedro A. Vives "las artes escénicas ocupan un espacio potencialmente extenso y enriquecedor pero de difícil enfoque"<sup>1</sup>.

2- Música: aunque tradicionalmente se engloba dentro de las artes escénicas, en nuestra concepción de arquetipos eidéticos alcanzó entidad suficiente a causa de la subcategorización, hasta adquirir el rango de categoría general.

3- Exposiciones: categoría que recoge la multitud de muestras de arte que se genera en la provincia de Cádiz.

4- Eventos: dentro de esta categoría incluimos los acontecimientos especiales que surgen en el ámbito de la cultura de nuestra provincia. Destacan las presentaciones literarias, los encuentros con los artistas y los certámenes que potencian la producción cultural.

Casi por unanimidad decidimos no incluir en la agenda las actividades de formación ni las exposiciones que se desarrollan en las galerías pri-

vadas de arte. En el primer caso, sería imposible compilar todas las actividades de formación que se desarrollan en el ámbito de la cultura, desde la formación teatral, quizás la más popular, hasta la formación en gestión cultural, que realmente no son actividades culturales sino actividades auxiliares al hecho cultural. Los contenidos de las galerías privadas serán tratados al unísono cuando el itinerario de actuación lo requiera.

## MÉTODO DE TRABAJO

El método de trabajo que seguimos en la AGENDA CAMALEÓN se basa en una compleja red de contactos y de gestión de la información. Esta información es tamizada y compilada por el equipo de trabajo que se dedica a darle vida a este producto cultural. Esta red de información se materializa en una serie de convenios de colaboración que ÁLACE ha firmado con diversas entidades culturales de la provincia. En estos convenios se pacta la manera en la que la información fluye desde las diversas entidades hacia la agenda, y se sientan las bases para el patrocinio de la misma. Es realmente un trabajo laborioso y complejo que comienza con la labor del encargado de relaciones públicas y que continúa con el trabajo de los diseñadores, programadores y técnicos encargados de la buena marcha de la agenda. En este punto es de recibo dar las gracias a los responsables de la información de todas estas entidades, ya que su trabajo, atento y mimoso, hace posible que después la información sea tratada para su uniformidad en nuestra agenda.

## DISEÑO

El diseño de la AGENDA CAMALEÓN es muy atractivo, precisamente porque uno de nuestros objetivos era atraer, y fidelizar, a un público joven de edad comprendida entre los catorce y los veintidós años. Por esta razón la interfaz humana es muy interactiva; se desarrolló un motor de búsquedas de triple entrada, el que actúa por defecto es el factor temporal, pero los usuarios pueden agregar los factores "municipio" y "categoría", con lo que las búsquedas se pueden ajustar a la medida de cada usuario. Además existe la posibilidad de suscripción a la agenda -gratuita- que se comunica con los internautas a través del correo electrónico y se está desarrollando la programación necesaria para poder enviar alertas al teléfono móvil. En la actualidad contamos con casi tres centenares de suscripciones, número que supera con creces todas las expectativas que teníamos ya que todavía no se ha realizado una comunicación social de la AGENDA CAMALEÓN.

## PATROCINADORES

Actualmente contamos sólo con tres patrocinadores de la AGENDA CAMALEÓN: la Oficina del Bicentenario 1810-1812 y Eventos de la Exc-

ma. Diputación Provincial de Cádiz; el Consejo Social de la Universidad de Cádiz y la Delegación de Cádiz de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Estamos en trámites con otras instituciones interesadas en el patrocinio de la agenda. Este sistema de financiación genera una cobertura a los pequeños promotores culturales, que no pueden dedicar grandes recursos a la difusión, que, amparados bajo las aportaciones institucionales, encuentran un espacio gratuito para la difusión de sus actividades.

### ESTADO ACTUAL

Nos encontramos a finales de 2008 casi tres años después de empezar a darle vueltas a este producto cultural. A sido un trayecto iniciático de un camino no concluso, que nos ha llevado a conocer más y mejor la realidad de la cultura en la provincia de Cádiz. Con lo dicho en los epígrafes anteriores se esboza el estado actual de la AGENDA CAMALEÓN. Una agenda consolidada, con unas potentes redes de información, que tiene una buena acogida entre el público. No podemos decir que se publican todas las actividades culturales de la provincia, pero podemos afirmar que se publican todas las actividades culturales que generan la Universidad de Cádiz, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la Fundación Provincial de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Cádiz y la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, así como la programación del Teatro Moderno de Chiclana y la programación del COCU.

### EXPECTATIVAS

Para enero de 2009, el tercer cumpleaños de la AGENDA CAMALEÓN, tenemos programada una presentación a los medios y una campaña masiva de relaciones públicas. Perseguimos dos objetivos: primero extender nuestras redes de información a todo el marco provincial; y segundo consolidar el cien por cien del presupuesto con aportaciones externas, para aliviar las arcas de ÁLACE y poder abrir nuevos frentes de actuación. Para finales de 2009 queremos publicar nuestro primer informe anual sobre el pulso de la cultura en la provincia de Cádiz. Y desde luego esperamos que nuestra agenda sea de utilidad para el consumidor de cultura, ya viva en la provincia o venga de fuera; que sirva a los programadores de herramienta para una gestión más eficiente de los recursos; y que genere economías de escala que permitan más y mejores programaciones culturales en nuestra provincia.

### AGRADECIMIENTOS

Nos despedimos con el sincero agradecimiento al equipo de edición de PERIFÉRICA, por concedernos estas líneas para asentar la primera piedra de la campaña de comunicación pública de la AGENDA CAMALE-

ÓN. Agradecer al comité científico su confianza en nuestra entidad, de la que son, en gran medida, precursores. Nuestro agradecimiento a todas las entidades colaboradoras de la agenda, así como a su personal. Un muy especial agradecimiento al Vicerrectorado de Alumnos de la Universidad de Cádiz, y a todo su personal, ya que es la lanzadera de todos nuestros proyectos. Y, finalmente, gracias a todo el equipo humano de ÁLACE, su dedicación ha permitido que estos años hayan sido más de alegrías que de desencantos.

A título personal:

Dedico estas líneas a Sara Castelló, gracias por ponerme los pies en la tierra y subirme a las nubes cada día y gracias por seguir siendo el Corazón de ÁLACE.

---

1. Pedro A. Vives. Glosario Crítico de Gestión Cultural. Editorial Comares. 2007.



ANTENAS

En este número 9 abrimos una nueva sección de la revista que hemos denominado ANTENAS y que sólo pretende contar con visiones muy personales de cómo ha ido el año cultural en territorios diversos.

Lógicamente, la sección queda abierta a la participación de lectores que quieran convertirse en nuestra antena en un determinado territorio.

*antonio.gonzalez@uca.es*

## El año cultural en Galicia

Como observador atento y, a su vez esperanzado, de la realidad cultural gallega, quisiera destacar dos acontecimientos vinculados á la acción cultural pública de nuestra Comunidad Autónoma producidos durante el presente año 2008. De naturaleza dispar, ambas son agradables muestras que dicen bien de la gestión de sus responsables. Al difundirlas en estos foros, me sumo al reconocimiento que múltiples agentes culturales han manifestado al hilo de su implementación.

Por un lado, el Consello da Cultura Galega, órgano consultivo para el sector de la cultura dependiente de la Xunta de Galicia, acaba de crear la unidad denominada Observatorio da Cultura Galega. Una de sus funciones es la de poder compilar las estadísticas culturales de interés para Galicia, así como detectar las necesidades informativas en este ámbito. Por ello, han editado un anuario de carácter estadístico y una base de datos de acceso público en internet que recoge las principales variables de contenido estadístico sobre el sector cultural gallego procedentes de diversas fuentes informativas. Además, los autores del trabajo han elaborado series para todas las variables en las que ha sido posible desde el año 2000, facilitando así análisis evolutivas. Asimismo, el contraste con otros ámbitos permite la comparación con los datos referidos al conjunto de España y de otras comunidades autónomas del Estado. La obra incluye una delimitación conceptual que define el objeto de análisis, el sector cultural, y su distribución interna siguiendo las directivas internacionales del Instituto Estadístico de la UNESCO, del Eurostat, el Grupo de Trabajo de Estadísticas Culturales de la Unión Europea y del Ministerio de Cultura español.

La segunda iniciativa a referenciar desde el noroeste gallego tiene como centro de interés a las artes escénicas. La Xunta de Galicia, más concretamente la Consellería de Cultura y Deporte, viene de aprobar el Plan Gallego de las Artes Escénicas (PGAE) 2008-2011. El documento ha visto la luz después de que en los últimos meses fuese ampliamente debatido y consensuado con empresarios, creadores, actores y agentes del sector. Su dotación inicial es de 66 millones de euros y ha conseguido implicar a otros departamentos autonómicos tales como Vicepresidencia, Educación, Innovación, Trabajo, Economía y Vivienda.

Nace con vocación de ser una hoja de ruta estratégica que desarrolle la escena gallega en un camino alternativo al proteccionista, que busca modernizar las artes escénicas y afianzar a su público. Los ejes sobre los que pivota el PGAE son: promover la dimensión sociocultural de las artes escénicas (con una dotación de 13,3 millones); consolidar procesos de creación, innovación y formación (3,7 millones); potenciar las industrias vinculadas (11 millones); consolidar el mercado de las artes escénicas (23 millones) y promover la internacionalización de la producción escénica del país (14,6 millones). Cabe destacar que parte de una concepción multidimensional de la cultura, pues reconocemos que tiene presente su carácter prospectivo y también sociocultural. Por último, su dotación económica le otorga una legitimidad delante del sector que lo proyecta más allá que una declaración de intenciones políticas, aspecto ampliamente valorado por unos y otros.

Héctor M. Pose

## Los equipamientos dominan el panorama

En la Comunidad Autónoma de Euskadi los equipamientos siguen dominando el panorama cultural.

El proyecto del Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera ([www.tabacalera.eu](http://www.tabacalera.eu)) ubicado en Donostia-San Sebastián parece que ha enderezado su rumbo errático de los últimos años, y tras un acuerdo entre sus promotores (Gobierno Vasco, Diputación Foral de Gipuzkoa y Ayuntamiento de Donostia) se perfila un proyecto más definido. Se ha convocado el concurso de renovación arquitectónica de la antigua fábrica de tabaco y se espera que las obras estén finalizadas en el 2013. Se trata de la puesta en marcha de un nuevo equipamiento cultural de más de 20.000 m<sup>2</sup> que albergará además de un área de producción, un área de exhibición y formación de mas de 5.000 m<sup>2</sup>, una mediateca digital y espacios de ocio, relación y gestión. Asimismo, en el equipamiento se instalarán la Filmoteca Vasca y el Instituto Etxepare recientemente creado por el Gobierno Vasco y que tiene por objetivo la promoción, difusión y proyección fuera de Euskadi del euskera y la cultura vasca.

Pero Tabacalera no es el único equipamiento en construcción en Donostia ya que el clásico Museo de San Telmo ([www.museosantelmo.com](http://www.museosantelmo.com)) se encuentra en obras de ampliación y reforma que finalizarán en el 2010 y que tras su reciente definición de contenidos se transformará en un " Museo de la sociedad" con el objetivo de abordar los hechos socioculturales que han afectado al desarrollo de los vascos a lo largo de la historia. Todo este movimiento servirá de apoyatura a la candidatura de la ciudad de Donostia a la capitalidad europea del 2016.

Tambien en territorio guipuzcoano, el Museo Balenciaga de Getaria, dedicado a la obra del afamado modisto, parece que supera los problemas de gestión y entra en la recta final de su puesta en marcha tras la adjudicación del proyecto de interiorismo y la previsión de su finalización para el verano del 2009.

En Álava, e impulsado por la Caja Vital Kutxa, el proyecto KREA Expresión contemporánea, que supone la pue-

ta en marcha de un centro de cultura y creación contemporánea, con una superficie de cera de 9.000 m2 y ubicado en una antiguo convento de Vitoria-Gasteiz continúa su andadura hacia su inauguración y mientras tanto han puesto en marcha una sede virtual ([www.kreared.com](http://www.kreared.com)).

En Bizkaia continúan las obras del equipamiento AlhondigaBilbao ([www.alhondigabilbao.com](http://www.alhondigabilbao.com)). Este equipamiento que reforma y amplia una antigua alhondiga en el centro de Bilbao presenta una oferta de servicios deportivos y culturales y aspira a convertirse en un centro de referencia para el desarrollo y difusión de la cultura urbana, la actualidad, las nuevas tendencias y la salud. Hace algunos meses el Gobierno Vasco decidió ubicar en dicho equipamiento el Centro Superior de Artes Escénicas del País Vasco.

Con todo, la noticia que más expectación ha generado ha sido la decisión de la Diputación Foral de Bizkaia de crear un segundo Museo Guggenheim en Sukarrieta, un municipio ubicado cerca de Gernika, en la zona de Urdaibai que está catalogada como reserva de la biosfera. Esta decisión es una de las iniciativas de las instituciones públicas vascas para hacer frente a la crisis económica actual, siendo por ello una apuesta clara de utilización de la cultura como factor de desarrollo económico. Se trataría de un museo más reducido que el actual y que se centraría en la relación arte-naturaleza. El objetivo es dinamizar la economía de la zona de Urdaibai y potenciar el aumento de la media de pernoctación de los turistas en Bizkaia (1,8). Los datos referentes al número de visitantes al Museo Guggenheim Bilbao de los dos últimos años de acuerdo con su procedencia son los siguientes:

Euskadi

Año	% Euskadi	% Estado	% extranjeros	Total visitantes
2006	9 %	31%	60%	1.008.774
2007	6%	27%	67%	1.002.963

Fuente: Museo Guggenheim Bilbao

Como se puede ver inversión en equipamientos culturales no falta, ahora queda lo importante y lo difícil: darles vida.

### El año de la arqueología

En julio de este año la UNESCO ha declarado Patrimonio de la Humanidad, por el valor de sus pinturas, a un conjunto de cuevas de la cornisa cantábrica entre las que se encuentran las de Ekain y Altzterri en Gipuzkoa y la de Santimamiñe en Bizkaia. Este reconocimiento tiene lugar a los pocos meses de la apertura del Centro de Interpretación de la cueva de Santimamiñe, que se halla situado en una antigua ermita junto a la entrada de la cueva y que incluye una simulación virtual de la cueva en 3D ([www.bizkaia.net](http://www.bizkaia.net)). Igualmente, dentro de pocos meses tendrá lugar la inauguración de la réplica de la cueva de Ekain.

Por su parte, el hallazgo de las pinturas rupestres de la cueva de Praileaitz en Deba (Gipuzkoa) está generando un interesante debate sobre las medidas de conservación del yacimiento al estar situada la cueva en el área de incidencia de una cantera en explotación.

Asimismo, los museos arqueológicos están en plena transformación. En Álava, tras un ligero retraso, se espera que para finales de este año se inaugure el remodelado Museo de Arqueología de Álava situado en el casco viejo de Vitoria. Por su parte, en Bizkaia a principios del 2009 se inaugurará el nuevo Museo de Arqueológico de Bizkaia que ocupa el espacio de una antigua estación de ferrocarril remodelada y ampliada en el casco viejo de Bilbao.

Como se puede apreciar, los equipamientos dominan el panorama, equipamientos dedicados preferentemente a la cultura contemporánea y a la prehistoria y la arqueología. Aunque pertenezcan a ámbitos culturales tan diferentes, en todos ellos se percibe la apuesta por la cultura como factor de desarrollo territorial.

### El Plan Vasco de la Cultura se desarrolla

Entre debates parlamentarios sobre los niveles de ejecución del Plan y sus mayores o menores retrasos, el Plan Vasco de la Cultura ([www.euskadi.net](http://www.euskadi.net)) continua su anda-

dura. Tras la puesta en marcha del Observatorio Vasco de la Cultura, el Instituto Etxepare encargado de la difusión exterior de la lengua y cultura vascas es otra realidad inminente. Asimismo, la definición de la ubicación del Centro Superior de Artes Escénicas en el equipamiento Alhóndiga Bilbao supone un avance aunque sea con bastante retraso.

A nivel legislativo se aprobó la Ley de Bibliotecas de Euskadi en octubre de 2007 y están en proyecto la Ley de Archivos de Euskadi y la Ley de creación del Instituto de las Artes e Industrias Culturales con sede en Vitoria y que pretende asumir parte de las funciones que actualmente realiza el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

Para finalizar esta crónica quisiera reseñar una interesante actividad como es el proyecto Disonancias ([www.disonancias.com](http://www.disonancias.com)), promovido por el Grupo Xabide y que este año celebra su cuarta edición (si incluimos la iniciativa Divergentes). Disonancias se concibe como una plataforma de mediación e impulso de las relaciones entre empresas, centros de investigación o entidades públicas, y artistas, para estimular la innovación en todas sus vertientes, y trasmitir a la sociedad la importancia de desarrollar entornos creativos. Curiosamente este proyecto ha tenido mayor comprensión y mejor acogida por parte de los departamentos de innovación y promoción económica de las instituciones que por parte de los de cultura. Además, este año, el proyecto Disonancias se exporta y va a celebrar su primera edición en Cataluña.

*Mikel Etxebarria Etxeita  
Septiembre 2008*

E u s k a d i

## Alientos por desalientos

"Madrid es no tener nada y tenerlo todo"  
Ramón Gómez de la Serna

Este Madrid -acostumbrado ya a ser preolímpico- que es la capital y su entramado de juntas de distrito -ese caótico y vivo Madrid- es también, separadas por brechas más o menos pronunciadas, aunque siempre nítidas, perceptibles, las ciudades que (a su norte y noroeste) acomodan a quienes buscan mayor calidad de vida de la que ofrece la capital y, unos kilómetros más allá, también los pueblos de la sierra (la llamada "Sierra pobre" y la de Guadarrama) que reciben cada año a miles de veraneantes "con lo largo que se hace el año...", y aquellas otras ciudades -entre las que, en mayor número, se encuentran las más pobladas tras la capital- que, en el arco que rodea a Madrid del Suroeste al Este, acogen, entre su mucha y variopinta población, a varias generaciones ya de quienes llegaron de todas las provincias de España hace décadas. Y Madrid es también las decenas de municipios que, como alejados por una distancia mucha mayor de la urbe y décadas en el tiempo, sufren el envejecimiento y la despoblación; u, otras veces, el crecimiento abrumador a que ha llamado la proximidad a la capital, la construcción desmedida en los años de obligada hipoteca y la llegada de numerosa población inmigrada ahora, recientemente, con sus apremiantes necesidades.

Durante este año, la población de Madrid ha seguido creciendo en número y diversidad (en menos de una década los 188 municipios de Madrid han acogido a más de un millón de personas) y gobernar hoy a los más de seis millones de almas que pueblan la región, -de los que más de tres millones habitan la capital-, no ha de ser fácil...

Este año que ahora termina, comenzó, además, en no pocos municipios de Madrid, con el cambio de gobierno que trajeron las pasadas, y aún recientes, elecciones locales.

Este 2008 ha sido en Madrid el de la conmemoración del bicentenario de la Guerra de la Independencia, el Año Europeo del Diálogo Intercultural... El de la inaugu-

ración del Caixaforum en el Paseo del Prado de la capital y del Teatro del Canal (tras ocho años en proyecto y construcción), el de la magnífica muestra "El Retrato del Renacimiento" en el Museo del Prado...

Este 2008 ha sido el año en que se ha cerrado con sutura la brecha que habría la M-30 en muchas zonas de la capital, y éste también ha sido un suceso cultural. En esto Madrid ha hecho como tantas otras ciudades soterrando sus vías de tren. Los puentes se van tendiendo, aunque no sean aún muy transitados. La cicatrización llevará tiempo.

Pero más allá -o más acá- de los grandes eventos, a lo largo de los 366 días de este año, Madrid ha sido de teatro y de teatros. Al tiempo que perduraba la incertidumbre y la convulsión suscitadas por la privatización de algunos teatros cuyos terrenos eran recalificados (como el Teatro Albéniz que, al finalizar la temporada de 2008, dejará de serlo), el teatro en Madrid (los nacionales y los municipales, también los autonómicos y los privados y los alternativos) ha vivido un año rico, de carteleras rebosantes, variadas y estimulantes. Al tiempo que hemos visto proliferar teatros cuya denominación revelaba otra forma de gestión (el pasado año el Teatro Calderón pasaba a llamarse "Häagen-dazs Calderón"; antes, el popular Teatro Rialto de la Gran Vía había pasado a ser el Teatro Movistar) y los escenarios de la Gran Vía de Madrid acogían el "boom" de los musicales, -que continúa y, previsiblemente, continuará-, también sucedía que el Centro Cultural de la Villa de Madrid rendía un tributo necesario al genio de Fernando Fernán Gómez y se re-bautizaba con su nombre, y renacía como Centro de Arte, con producciones espléndidas; y que el Teatro Circo Price, que se reinventara en su nueva ubicación de la Ronda de Atocha el pasado año, continuaba ofreciendo circo, teatro y espectáculos de interés; y que la creciente Red de Teatros Alternativos seguía con su vigor y eterna juventud de siempre.

Mientras, campañas como "Si estás hecho una seta, ven al teatro" del Ayuntamiento de Madrid y otras similares, intentaban acercar a las salas a un público distinto del que -quizá sea siempre el mismo- acude. Nos faltan aún -salvo a los musicales de la Gran Vía, que concitan al gran público- intentos más audaces, una voluntad más decidida por atraer a todos los públicos al teatro, o qui-

M a d r i d

zá por acercar el teatro a todos los públicos, por lograr una participación que transcienda el solo objetivo de procurar que los ciudadanos acudan a lo que se les ofrece y los incite a expresar sus demandas, a pasar al otro lado.

Este año fue también un año de cine en Madrid. Se celebraron en toda la región más certámenes, muestra y festivales de cine que en ninguna otra. Hasta el Municipio más pequeño es capaz de organizar con solvencia y calidad un ciclo, competitivo o no, de cine, y se aventura a hacerlo. En decenas de municipios se vive ya la cuarta, la décima o la vigésima edición de alguna iniciativa audaz que empezó hace unos años y continúa.

En este Madrid en el que no hay un Palau Sant Jordi, en el que tal vez falte un lugar indiscutido para la música, abierto a todos, este año continuó la lucha de los locales de música en vivo por subsistir y granjearse la complicidad de la Administración. Prosiguieron iniciativas para procurar a la música y a otras expresiones circuitos donde decirse y con las que llenar salas, públicas y privadas.

Este año fue también en el que la ciudad de Arganda acogió esa franquicia en que se ha convertido "Rock in Río", el que se anuncia como "el mayor festival de música, ocio y entretenimiento del mundo", y que se reeditará en 2010 en la misma ciudad.

Imposibles de enumerar, entre las muchas ciudades que hacen Madrid, volvieron a realizarse nuevas ediciones de proyectos consolidados - Festimad, Galapajazz, Festival Internacional "Madrid Sur", Suma Flamenca, Universimad, Summercase, Viajazz, CineMad, Indispensable, Guadarrama Blues, Metrorock...-, algunos de los cuales ensayaron y anticiparon ya hace años otras formas de entender y proponer actividades culturales en las ciudades y de reflejar su diversidad; y festivales, certámenes, encuentros de generaciones entre sí y con el espacio público de su ciudad y con una o más disciplinas artísticas.

Más allá de la capital, en ninguna de las ciudades de Madrid con una cierta entidad de población faltan equipamientos culturales capaces de acoger dignamente espectáculos de todo signo, actividades de toda clase: en este año siguieron ultimándose o se han inaugurado te-

atros, centros culturales y recintos versátiles de nueva construcción. Ahora queda lo más difícil: llenarlos.

Este año asistimos también a la recuperación, incluso a la instauración o la invención de tradiciones: salieron a las calles en Semana Santa procesiones que nunca antes habían salido.

Entretanto, volvieron a celebrarse -pronto se señalarán en el calendario de todos con tinta de color- fiestas como el año nuevo chino y las noches de Ramadán...

Pero este año Madrid también se define por lo que ha desaparecido: aquellos espectáculos rancios que tenían su cita anual, esos "cuentos de beatas costureras" que ridiculizara Valle-Inclán, y que durante décadas tuvieron sus lugares acostumbrados, van desapareciendo.

Tristemente, también muchos cines: en muy poco tiempo hemos perdido los cines de siempre de la Gran Vía madrileña -Avenida, Pompeya, Imperial, Rex, Azul- y este año desapareció el Palacio de la Música. Sólo ya nos quedan los cines Callao y Capitol. No hace tanto, sólo en la capital había más de 500 salas y hoy no son más de 20 las que sobreviven y hacen evidente así un fenómeno más profundo del que Madrid vuelve a ser síntoma y alerta. Y tantas otras salas en muchas ciudades de los alrededores de Madrid también han cerrado dejando a algunas, con una población de varias decenas de miles de personas, sin cine.

Entretanto, cada barrio de la capital vivió su fiesta. Cada municipio de la región, también. La cultura popular, la festiva, la de la participación espontánea de todos para celebrar el jolgorio anual con los vecinos y los visitantes conserva en todo Madrid la vitalidad y la alegría de antaño. Madrid sigue siendo tierra de fiestas con rosquillas, tortilla de patata, limonada y tertulia con los vecinos en corrillos de sillas de tijera, con quioscos de música y baile. Y también falafel y baklava, y pica pollo, y panqueques y sarmale... y música árabe, y salsa, y bachata y merengue y manele...

Todos los municipios de la región, en mayor o menor medida, han acogido en sus calendarios de fiestas nuevas celebraciones que han llegado con los nuevos habitantes de otros países, o les han hecho (o se han hecho)

M a d r i d

un hueco en sus fiestas de siempre.

Lo mejor de Madrid sigue siendo su gente, a la que nunca ha dejado de cambiarle la fisonomía; los rasgos de los llegados en cada oleada, siempre distintos, siguen definiendo al indefinible Madrid. En la capital, raro es encontrar a un madrileño nacido en Madrid y, sin embargo, el carácter de la ciudad perdura. El Madrid de hoy se reconoce en las descripciones de Cervantes y Quevedo, y en las de Edgar Neville, en las de Gómez de la Serna, en las de Umbral... En las de hace siglos y en las de hace décadas.

Madrid es una riquísima tradición con ausencia de modelo, y quizá ésa sea su riqueza...

Cuantos intentos se han hecho hasta hoy por definir a Madrid han decaído. Y esa ausencia de definición quizá pese en el hecho de que no exista un concepto para esta región. Si la política cultural debe generar las sinergias, propiciar las relaciones que hagan encontrarse y entenderse a los creadores, agentes, promotores, y gestores de la cultura en torno a un concepto acordado, común, eso en Madrid no ha pasado (aunque, como escribió Cortázar, "cada vez sospecho más que estar de acuerdo es la peor de las ilusiones"). Aquí la acción cultural no ha decidido y coincidido, por ejemplo, en apropiarse y ocupar el espacio público para restituirlo a los ciudadanos (sigue siendo éste un problema por resolver). Madrid se desdibuja en demasiadas imágenes de sí mismo...

Tal vez le falte a Madrid esa reflexión consciente y deliberada que lleve a una planificación de la región, a una demarcación de "distritos culturales" allá donde esto enriquezca; a proponer y a ensayar hasta dónde la cultura puede contribuir a esa necesaria definición, a esa invención del territorio, de la región, de las ciudades que la integran y que han de estar integradas en ella... Le queda a Madrid esa apuesta audaz por que la Política Cultural, concebida y desarrollada con la necesaria transversalidad, demuestre su eficacia para dar respuesta a las demandas que plantea la creciente diversidad cultural de nuestras ciudades, el reto de la cohesión social, la imperiosa necesidad de una convivencia pacífica y generadora de prosperidad que trascienda la tolerancia; a la acuciante necesidad de sostenibilidad, y de que la mis-

ma impregne las conductas individuales, sociales, empresariales y públicas, etc. En Madrid está aún por explorar el alcance con que la política cultural puede generar emociones, sentimientos, modificar conductas y propiciar la integración de sus ciudadanos. Para el éxito de estas iniciativas las condiciones de Madrid son inmejorables.

Sin embargo, ha habido en Madrid, sólo en la capital, - aunque la experiencia es exportable a cualquier otro municipio, por pequeño que sea- tres Noches en Blanco, en las que Madrid era una fiesta.

Aquí, donde siempre somos demasiados y las plazas limitadas, donde todo compite con todo, donde esta rica amalgama de proyectos y actividades propuestos por fundaciones, asociaciones, institutos, sociedades, entidades públicas y privadas, incluso, por las embajadas extranjeras niega a la mayor parte de ellos un espacio en los diarios y en los paneles; en este Madrid donde una inmensa mayoría no llega a participar en las propuestas culturales que a sus ojos se anuncian a veces en un lenguaje que no es el suyo, ajena, estáticas y distantes; donde, sorprendentemente, la movilidad entre los Municipios no es cotidiana (si no obedece a motivos de trabajo), y quienes no viven en la capital muchas veces no la frecuentan sino por razones excepcionales y contadas... En este Madrid, sin embargo, ha habido este año una noche: la del 13 de septiembre, en la que bajo el lema *El mejor sueño ocurre con la ciudad despierta*, abrieron casi todos los museos de la capital, las galerías, los centros culturales, las bibliotecas, las sedes de infinidad de entidades culturales, teatros, librerías... y en la que, sobre todo, la calle le fue devuelta a los ciudadanos. Esa noche era emocionante ver a familias enteras, a pandillas numerosas recorriendo Madrid, pertrechadas con sus planos y sus programas, en un itinerario trazado enlazando algo más que puntos sobre un mapa: uniendo instituciones y entidades aliadas entre sí y con la ciudad en un proyecto común. Más de 250 entidades (desde el Arzobispado de Madrid hasta la Asociación de Talleres de Obra Gráfica), se aliaron para llevar a cabo esa maravillosa y efímera noche. <http://lanocheenblanco.esmadrid.com>

Hubo en una sola noche en Madrid más de 170 actividades gratuitas (teatro, música, danza, artes plásticas y

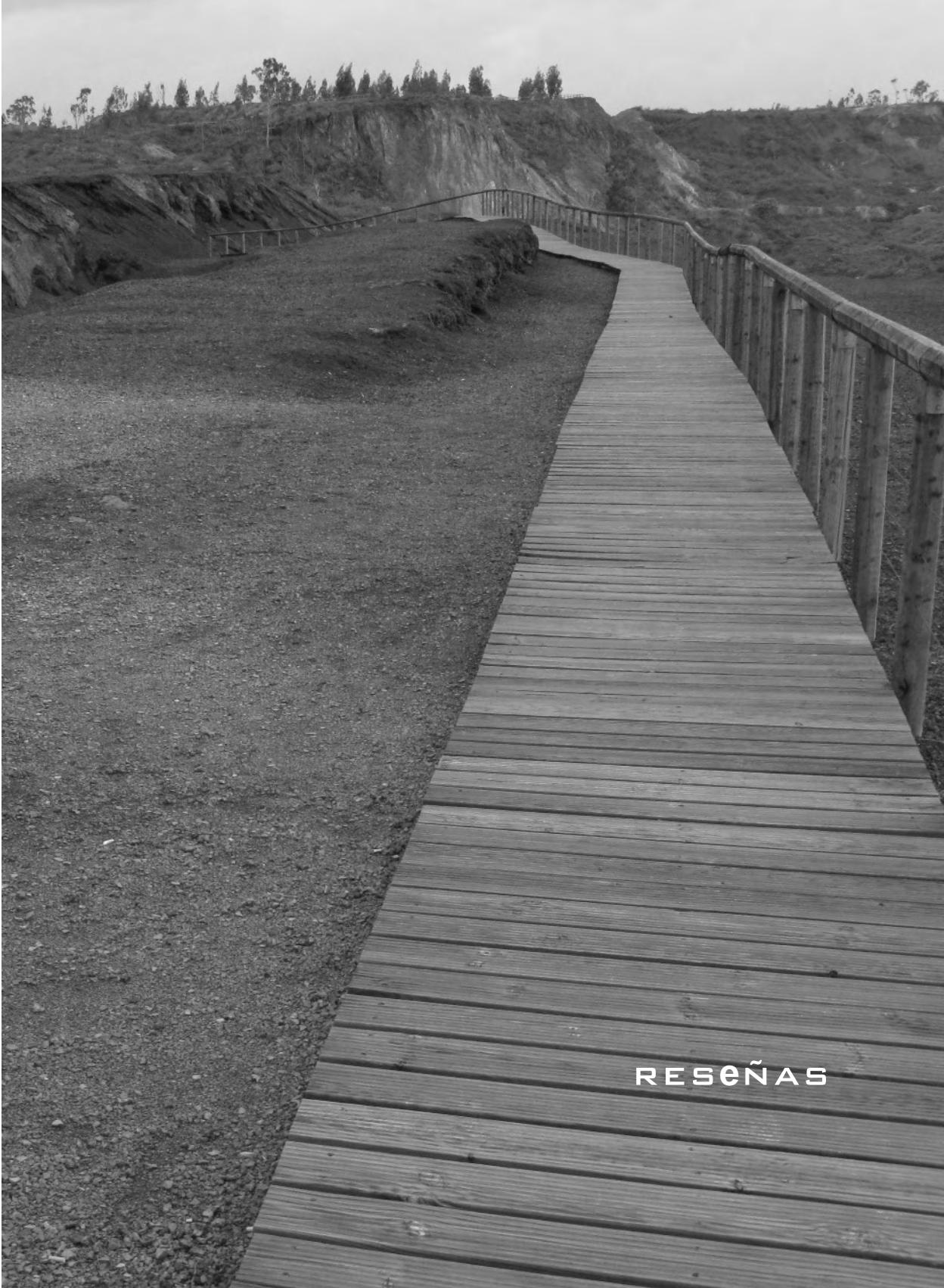
M a d r i d

visuales, nuevas tecnologías, circo, poesía, arquitectura...) y 295 artistas de todo el mundo. Madrid se hermanó con aquellas ciudades que comparten este proyecto de la red Noches Blancas Europa (París, Bruselas, Roma, Riga, Bucarest y La Valleta).

Madrid se convirtió por unas horas en un hervidero en el que decenas de miles de personas se movían con avidez por vivir una noche especial, una experiencia estimulante, por acceder a lugares vistos como ajenos o tal vez deseados pero inalcanzables, por relacionarse de un modo distinto con su ciudad y con los otros.

Esta noche, como la de San Juan, sólo nos es concedida una vez al año. Entretanto, la noche de los museos, la noche de los libros, la noche de los teatros, etc. prorrogan la espera hasta el año siguiente, recrean la excitación de una pequeña transgresión nocturna en la que acudir a un museo, a una librería o a un teatro a deshoras se convierte en una tentación. ¿No es estupendo...?

*Juana Escudero*



RESEÑAS

Reseñas del CERC

Sección desarrollada por  
Diputació de Barcelona.  
Oficina d'Estudis i Recursos Culturals

## Cultura i estratègia de ciutat: la centralitat del sector cultural a l'agenda local

MANITO, Fèlix.  
Barcelona : Escola d'Administració Pública de Catalunya, 2008. 82 p.  
ISBN: 978-84-393-7728-3

**E**l autor, especialista en Economía de la cultura y políticas culturales, tomando como punto de partida una serie de visiones y revisiones recientes sobre el concepto de cultura - el valor estratégico de las políticas culturales, la transversalidad de los procesos culturales, la contribución de la cultura al desarrollo económico y social-, analiza de qué manera la cultura se ha introducido en los diversos ámbitos de intervención a escala local hasta hacerse imprescindible e inevitable.

Sumario: Primera part : Polítiques culturals i ciutat : Cap. 1. Bases del sistema cultural local ; Cap. 2. Patrimoni cultural i turisme ; Cap. 3. La ciutat creativa ; Segona part: Planificació i gestió estratègica de la cultura ; Cap. 4. Ciutats amb estratègia cultural ; Cap. 5. L'Agenda 21 de la cultura ; Cap. 6. Gestió relacional ; Tercera part : Cultura i planificació concurrent: Cap. 7. Cultura, territori i espai públic ; Cap. 8. Projectes culturals de ciutat ; Cap. 9. La mirada horitzontal de la cultura ; Conclusions ; Bibliografia



Texto completo en pdf:  
[http://www.eapc.es/publicaciones/digitals/01/cultura\\_i\\_estrategia.pdf](http://www.eapc.es/publicaciones/digitals/01/cultura_i_estrategia.pdf)

## Las Asociaciones culturales en España

V.V.A.A.  
Madrid: Autor, 2008. 172 p.  
(Datautor documentos)  
ISBN: 978-84-8048-773-3

**E**l análisis realizado en este estudio se estructura en torno a tres grandes bloques de análisis. El primer bloque identifica, clasifica y analiza el conjunto de asociaciones culturales existentes en España, con el objetivo de dimensionar su volumen real. Con el fin de estructurar esta realidad, se ha realizado una clasificación de la cultura en base a una serie de sectores culturales; por tanto se han clasificado el total de asociaciones culturales, en torno a nueve sectores, los cuales se

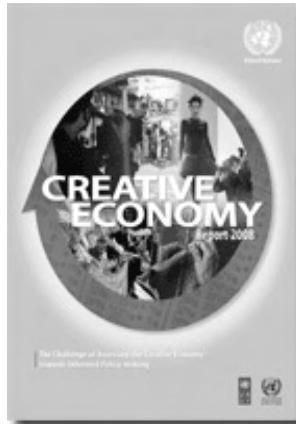


descomponen en 35 expresiones artísticas.

El segundo gran bloque de análisis trata de identificar los aspectos que configuran los diversos modelos de gestión de las asociaciones culturales. Se analizan los diferentes modos de organización interna, las relaciones mantenidas con agentes externos, tanto públicos como privados, herramientas para la gestión disponibles y desarrolladas, fuentes de financiación, dotación equipamental y actividades desarrolladas.

El estudio concluye con un diagnóstico de los temas críticos a partir de las percepciones manifestadas por asociaciones culturales en todo el Estado y de todos los sectores. Por último, el estudio se cierra con una breve aproximación al identificar los retos y oportunidades futuras del tercer sector cultural.

Sumario: Introducción ; El tejido asociativo cultural en España y su dimensión : 1. Dimensiones del asociacionismo cultural en España ; 2. Dimensiones a nivel autonómico y provincial ; 3. Los 10 municipios con mayor volumen de asociacionismo cultural ; Síntesis del bloque ; Análisis del estado actual de las asociaciones culturales : 1. Organización interna ; 2. Relaciones externas ; 3. Herramientas y financiación ; 4. Actividad y equipamientos ; Síntesis del bloque ; Retos y oportunidades del asociacionismo cultural ; Bibliografía



### **Creative economy. Report 2008: the challenge of assessing the creative economy: towards informed policy-making**

New York: United Nations, 2008. 357 p.

Informe conjunto de las agencias de Naciones Unidas UNCTAD y UNDP Special Unit for South-South Cooperation sobre el sector emergente de la "economía creativa".

El informe analiza los sectores de creative economy e industrias creativas, mide su impacto económico y en el desarrollo, presenta las principales tendencias en comercio internacional y el rol de la propiedad intelectual y la tecnología. Según el Informe,

los productos creativos absorben una proporción cada vez mayor del mercado mundial, que viene creciendo a más de un 8% anual desde el año 2000 y que en 1996 ascendía a 227.400 millones de dólares pero ya en 2005 equivalía a 424.400 millones. Así mismo, los bienes creativos representaron el 3,8% del comercio mundial total en 2005. Incluye casos de éxito en el sector de las industrias creativas: Cirque du Soleil, Brand Jamaica, The Bolshoi, Brazilian carnivals, entre otros.

Sumario: Part 1. The creative economy : 1. Concept and context of the creative economy ; 2. The development dimension ; Part 2. Assessing the creative economy: analysis and measurement : 3. Analysing the creative economy ; 4. Towards an evidence-based assessment of the creative economy ; Part 3. International trade in creative goods and services : 5. International trade in creative goods and services: glo-

bal trends and features ; Part 4. The role of intellectual property and technology : 6. The role of intellectual property in the creative economy ; 7. Technology, connectivity and the creative economy ; Part 5. Promoting the creative economy for development ; 8. Policy strategies for the creative industries ; 9. The international dimension of creative-industries policy ; 10. Lessons learned and policy options ; Statistical annex : 1. Creative goods ; 2. Creative services and royalties ; 3. Related industries

Consulta del Informe:  
[http://www.unctad.org/en/docs/ditc20082cer\\_en.pdf](http://www.unctad.org/en/docs/ditc20082cer_en.pdf)

### **Música y sociedad : análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad**

HORMIGOS RUIZ, Jaime. Madrid: Fundación Autor, 2008. 305 p. (Datautor) ISBN: 978-84-8048-756-6

Jaime Hormigos Ruiz es doctor en Sociología por la Universidad Pontificia de Salamanca y en la actualidad profesor de Sociología de la Música en la Universidad Rey Juan Carlos.

En esta obra, Hormigos Ruiz hace un repaso teórico de la sociología de la música, examina su dimensión artística y cultural, analiza la música como instrumento de comunicación y pone de manifiesto

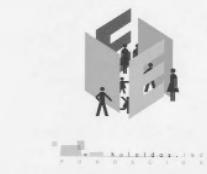


to las pautas actuales de consumo de la música. De esta manera, a través de seis capítulos, el autor hace referencia a las diferentes teorías acerca de la música de filósofos, sociólogos y pensadores universales como Max Weber, Alphons Silbermann, Theodor W. Adorno, Umberto Eco, Pierre Bourdieu o Edgar Morin. También hace hincapié en la dimensión artística de la música, su dimensión cultural, su importancia como instrumento de comunicación y en el consumo actual de la música.

Sumario: Introducción ; Cap. 1. La música como objeto de estudio de la sociología: 1.1. Música y sociedad. Breve desarrollo histórico ; 1.2. Aproximación al objeto de estudio de la Sociología de la Música ; Cap. 2. Bases teóricas para la construcción de una Sociología de la Música: 2.1. Introducción ; 2.2. Max Weber y los fundamentos racionales y sociológicos de la música ; 2.3. Charles Lalo y la estética

musical científica ; 2.4. Alphons Silbermann y la estructura social de la música ; 2.5. La sociología marxista y la música ; 2.6. Theodor W. Adorno. La sociología de la música como crítica social ; 2.7. Umberto Eco y el análisis sociológico de la canción de consumo ; 2.8. Pierre Bourdieu y la metamorfosis de los gustos musicales ; 2.9. Edgar Morin y la multidimensionalidad de la canción ; Cap. 3. La dimensión artística de la música: 3.1. Introducción. La Sociología del Arte ; 3.2. La música como arte. El difícil ejercicio de separar música culta y popular en la sociedad actual ; 3.3. La doble hermenéutica de las relaciones entre arte y sociedad ; 3.4. Los públicos del arte ; 3.5. El proceso de creación en la cultura de masas ; Cap. 4. La dimensión cultural de la música: 4.1. Introducción. La Sociología de la Cultura ; 4.2. La sociología de la cultura y el estudio de la música ; 4.3. La música como hecho cultural ; 4.4. Los sonidos de la cultura posmoderna. Entre la identidad y el consumo ; Cap. 5. La música como instrumento de comunicación: 5.1. Introducción a la Sociología de la Comunicación ; 5.2. Música y comunicación ; 5.3. El lenguaje de la música ; 5.4. Funciones de la música como instrumento de comunicación ; 5.5. Factores de la comunicación musical ; Cap. 6. El consumo de música en la sociedad actual: 6.1. Introducción. La sociedad de consumo ; 6.2. La industria musical.

## Equipamientos municipales de proximidad Metodologías para la participación ciudadana



## Equipamientos municipales de proximidad: metodologías para la participación ciudadana

V.V.A.A.  
Fundación Kaleidos.red.  
Gijón : Trea, cop. 2008.  
174 p. (Biblioteconomía y administración cultural 186)  
ISBN: 978-84-9704-361-8.

Se entiende por equipamientos de proximidad aquellos edificios o sitios con cierto grado de polivalencia que, teniendo titularidad pública municipal y, por lo general, un ámbito de influencia limitado dentro del territorio de un municipio, prestan servicios, con cierto nivel de integración, de carácter educativo, cultural, social, de atención al ciudadano, deportivo o de participación ciudadana, con independencia de su modelo organizativo. Se reflexiona aquí sobre

una de las dimensiones que hacen de estas infraestructuras locales un referente de primer orden en las políticas públicas: el ser espacios en los que se produce, de forma cotidiana, casi natural, el encuentro entre la ciudadanía y la Administración pública. Y este encuentro se genera alrededor de proyectos que quieren ser enriquecedores para la persona y, de este modo, revertir de forma directa en una mejor calidad de vida en la ciudad. En concreto, este libro enfoca y desarrolla la vinculación, esencial, entre los equipamientos de proximidad y la participación ciudadana.

Con todo, debe quedar claro que esta obra no pretende abordar la participación ciudadana en toda la extensión posible del término, sino que esta participación ciudadana se ciñe al ámbito de la gestión pública y de las relaciones entre la ciudadanía con sus organizaciones y gobiernos locales, con sus estructuras políticas y técnicas. Ha sido necesario acotar a este ámbito la participación para ser capaces de presentar elementos prácticos, metodologías y estrategias concretas que se hacía necesario situar en un contexto concreto, con sujetos concretos: en este caso, los ayuntamientos, como impulsores de participación ciudadana. (De la contracubierta del libro).

Sumario: Marco conceptual: 1. Introducción ; 2. El proyecto participativo ; 3. Los agentes ; 4. Los métodos: diseño de procesos participativos. El plan de participación: 1. Reflexiones previas en relación a la planificación global de la participación ; 2. El plan de participación ; 3. Líneas estratégicas y acciones concretas para poner en marcha el plan ; 4. Los equipamientos de proximidad en la planificación participativa ; 5. Conclusiones.

mo en la formación e investigación en el campo de la gestión cultural. La actualidad de los casos permite conocer qué se está haciendo en los diferentes ámbitos de las artes y del patrimonio, y de qué manera. Además, se recogen diferentes conceptos y métodos de trabajo en situaciones de apoyo a la creación y a la producción, de difusión y de formación, etc.



### **Gestión cultural: estudios de caso**

COLOMBO, Alba  
ROSELLÓ CEREZUELA, David  
(eds.).  
Barcelona:  
Ariel, 2008. 301 p.  
(Ariel patrimonio)  
ISBN: 978-84-344-2226-1

**L**a obra se plantea como una recopilación de proyectos de acción, estudio, análisis y debate, útiles tanto en la práctica profesional co-

Su contenido facilita tanto la lectura caso por caso, como de manera transversal, analizando aspectos concretos de cada proyecto. La autoría recae en personas implicadas en el proyecto descrito u observadores externos; profesionales en activo de la gestión cultural y de la formación. (De la contracubierta del libro)

Sumario: Agradecimientos ; Introducción ; Casos de gestión cultural: Sónar - Festival Internacional de Música Avanzada y Arte Multimedia de Barcelona / Jordi Oliveras ; Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Un certamen inmerso en la ciudad / Teresa Flaño Monfort ; Hangar, un laboratorio para las artes / Florenci Guntín Gurguí ; ARTE (Association Relative à la Télévision Européenne) / Christopher Pasour; FiraTàreg (Teatre al Carrer) / Alba Colombo ; Tocar y luchar (Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela) / María Ángeles Octavio ; "Salamanca 2002. Capital Europea de la Cultura" (Apuntes prácticos para el estudio y el debate) / Enrique

Cabero Morán ; "+ que libres", proyecto de fomento de la lectura en l'Hospitalet de Llobregat / David Roselló i Cerezuela ; Centro Cultural Recoleta / Nora Hochbaum, Liliana Piñeiro ; Un equipamiento por una cultura de la paz y la reconciliación : el Museo de la Paz de Gernika / Josep Ma. García, Jordi Padró Werner ; El Ateneu Popular de 9 Barris / Sergi Díaz ; Lange Nacht de Museen Berlin (Larga Noche de los Museos) / Wolf Kühnelt ; Madrid Abierto / Jorge Díez ; Fiesta Mayor de Vilafranca del Penedès : un caso de gestión municipal de la tradición y del patrimonio / Silvia Amigó ; Una lectura transversal. Análisis de la gestión de los proyectos culturales / David Roselló, Alba Colombo.

### Les Activités culturelles, les industries créatives et les villes

Paris:  
Editions de la Délégation Interministérielle à la Ville, 2008. 72 p.  
ISBN: 978-2-11-097189-0

Este estudio aborda el rol de la cultura en las políticas de ordenación urbana y es el fruto del trabajo llevado a cabo en el marco del programa europeo URBACT Cultura, formado por una red de diecisésis ciudades - que incluyen San Sebastián y Gijón- de doce estados de la Unión Europea. Estas ciudades, de dimensiones y contextos culturales y económicos muy diversos, y que tienen roles muy diferentes en



su país, son representativas de una diversidad urbana europea que permite explorar el impacto de la cultura en la cohesión social, el desarrollo económico y la regeneración física. Tras tres años de trabajo conjunto (2003-2006), el estudio permite constatar que la dimensión cultural es indispensable para el éxito de las iniciativas de regeneración urbana y la competitividad entre ciudades. Por un lado, los más de sesenta estudios de caso realizados demuestran que la cultura tiene un efecto regenerador, que se multiplica cuando se integra en las políticas de ordenación urbana, de desarrollo económico y de cohesión social de las ciudades. Y por otro lado, permiten constatar que los vínculos entre la cultura y la economía urbana son cada vez más estrechos.

Sumario : Avant propos ; Introduction : le réseau URBACT Cul-

ture, seize villes d'Europe très différentes ; Carte : les villes du réseau URBACT I ; Thème 1 : le rôle de la culture et de la créativité dans le (re)développement des villes ; Thème 2 : la dimension physique ; Thème 3 : la dimension sociale ; Thème 4 : La dimension économique ; Glossaire

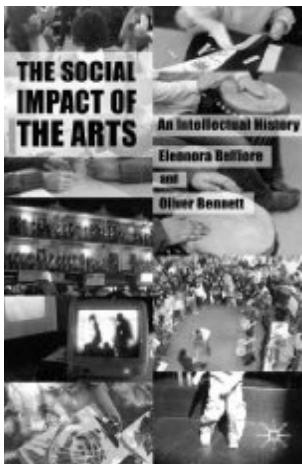
Consultar el Estudio:  
[http://www.ville.gouv.fr/IMG/pdf/urbact-villes-culture-2008\\_cle16a848.pdf](http://www.ville.gouv.fr/IMG/pdf/urbact-villes-culture-2008_cle16a848.pdf)

URBACT Cultura:  
<http://urbact.eu/projects/cultural-activities/home.html>

### The social impact of the arts: an intellectual history

BELFIORE, Eleonora  
BENNETT, Oliver  
Basingstoke (UK): Palgrave Macmillan, 2008. 240 p.  
ISBN: 978-0-230-57255-3

Eleonora Belfiore y Oliver Bennett profesores de la Universidad de Warwick (Reino Unido), recorren distintas aproximaciones históricas al potencial de la cultura y las artes para provocar cambios, positivos o negativos, en las personas y las sociedades. Abordan el tema desde el pensamiento sobre la cultura de la Grecia clásica (siglo V aC) hasta los debates más contemporáneos en materia de política cultural. Los autores pretenden establecer un marco conceptual documentado que permita debatir el

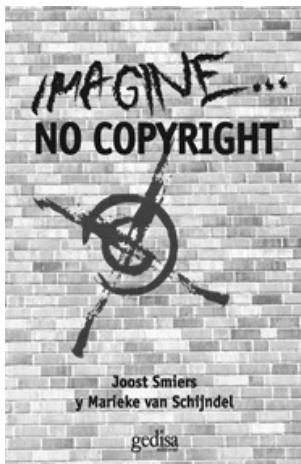


significado del impacto social de la cultura.

Sumario: Foreword ; Acknowledgements ; Introduction ; 1. Towards a new approach to researching the social impacts of the arts ; 2. Corruption and distraction ; 3. Catharsis ; 4. Personal well-being ; 5. Education and self-development ; 6. Moral improvement and civilisation ; 7. Political instrument ; 8. Social stratification and identity construction ; 9. Autonomy of the arts and refection of instrumentality ; Conclusion ; Notes ; References ; Index.

### Imagine... no copyright

SMIERS, Joost  
VAN SCHIJNDEL, Marieke  
Barcelona: Gedisa, 2008.  
240 p.  
ISBN: 978-84-9784-333-1



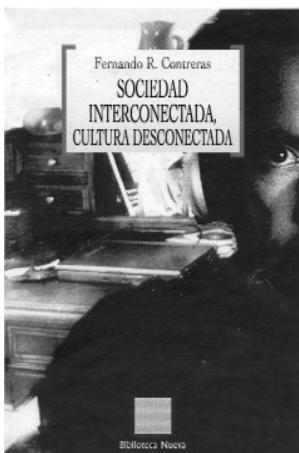
gracias. Smiers y Schijndel demuestran que un mercado en igualdad de condiciones puede beneficiar los intereses de un gran número de creadores que en la actualidad no perciben ni un céntimo por sus creaciones y recuperan con vigor la idea de que, como ciudadanos, podemos incidir decisivamente sobre la estructura de las condiciones de producción, distribución y promoción de las expresiones artísticas y, por consiguiente, sobre la vida cultural de nuestras sociedades.

Sumario: Introducción ; 1. Aco-pio de argumentos contra el copyright ; 2. Alternativas inadecuadas (y peores) ; 3. La supresión del copyright y el "principio de igualdad de condiciones" ; 4. Se puede ganar dinero sin necesidad del copyright ; 5. Conclusión : imaginación y valentía intelectual ; Bibliografía.

### Sociedad interconectada, cultura desconectada

CONTRERAS, Fernando R.  
Madrid : Biblioteca Nueva,  
cop. 2008. 229 p. (Biblioteca otras eutopías ; 37)  
ISBN: 978-84-9742-838-5

En los sistemas de representación de nuestra sociedad instrumental la identidad cultural es construida por medios digitales bajo el modelo de red de comunicación. La información filosófica, científica o ideológica sir-



ve a los discursos que imponen el sentido apoyándose en la infraestructura de estas redes. El desequilibrio mundial que provoca el desarrollo tecnológico del conocimiento aplasta a las culturas más débiles, que apenas pueden contrarrestar la fuerza de representación de estas tecnologías, jugándose en ello su supervivencia. Los medios de comunicación han evolucionado para interpretar en exclusiva el entorno humano. Las explicaciones modernas son mediáticas y los nuevos medios cambian de formato para ajustarse a un modelo universal. Así, los medios de comunicación se han convertido en las nuevas instituciones de sentido, que aceptamos para la dirección de toda actividad individual y comunitaria

Sumario: Introducción. Un trabajo de apuntes para reflexiones futuras ; Cap. 1. El pragmatismo dominante de las sociedades in-

terconectadas ; Cap. 2. El paradigma disyuntivo de la biocultura desconectada ; Cap. 3. La desventura de la cultura científica desconectada ; Cap. 4. Epistemología, multiculturalismo y sociedad tecnificada ; Cap. 5. El pragmatismo político en la cultura desconectada ; Cap. 6. La construcción pragmática de la identidad cultural ; Cap. 7. El destino común de la interconexión ; Cap. 8. La edificación epistémica de las culturas periféricas ; Cap. 9. El modelo neopragmático de biopoder en la cultura digital ; Cap. 10. Las desigualdades sociales circulando por las conexiones (género e inmigración) ; Cap. 11. La confrontación entre la tradición occidental materialista y la cultura religiosa ; Cap. 12. A modo de conclusión : entre los estudios de la cultura, medios de comunicación e innovaciones ; Bibliografía.

### El acceso al patrimonio cultural: retos y debates

V.V.A.A.

Pamplona : Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra, 2008. 183 p. ISBN: 978-84-9769-225-0

Que multiplicar las dotaciones culturales no garantiza el acceso de los ciudadanos a la cultura, y que cada vez es mayor la distancia que existe entre la cultura culta y la cultura popular. Son reflexiones que se extraen del libro *El acceso al patrimonio cultural. Retos y debates* que publica la Cátedra Jorge Oteiza de la Uni-



Imanol Aguirre

versidad Pública de Navarra. La publicación recoge los ensayos de los cuatro expertos que participaron el pasado año en un curso organizado por la Cátedra en el que se debatió sobre patrimonio cultural: Olaia Fontal, Bernard Darrás, René Rickenmann e Imanol Agirre director del curso. El libro aboga por reorientar la idea de patrimonio cultural.

El ensayo de Olaia Fontal trata de tres cuestiones: la definición de lo patrimonial y su objeto, el análisis de las prácticas didácticas que constituyen la educación del patrimonio y, finalmente, la propuesta de una genealogía para lo que denomina la "educación artística patrimonial". Por su parte, Bernard Darrás da cuenta de las dificultades que, también en Francia,

atraviesa este campo. En su ensayo se pregunta si son compatibles los valores aristocráticos y burgueses que configuran el objeto patrimonial con los valores igualitarios de la democracia social y en qué medida esta educación patrimonial no es un instrumento de perpetuación de aquellos valores. Como respuesta, propone una mejor articulación entre la cultura culta y otro tipo de prácticas culturales, dentro de lo que él denomina una "ecología de las culturas".

René Rickenmann analiza el papel que la escuela puede jugar en esta tarea de mediación formativa y considera que en la educación patrimonial y en las políticas de acceso a la cultura se pone demasiado el acento en la presentación de los hechos y objetos como un conjunto inerte de actividades ya pasadas, como motivos para la contemplación, cuando lo interesante es que fueran considerados herramientas de desarrollo personal.

Por último, Imanol Agirre comienza su ensayo situando los debates que hoy se dan en torno a la definición del hecho patrimonial y la constante revisión de los límites culturales que lo definen. Agirre entiende que el mayor reto que hoy tienen la educación patrimonial y la mediación cultural es cambiar su punto de vista y aceptar que

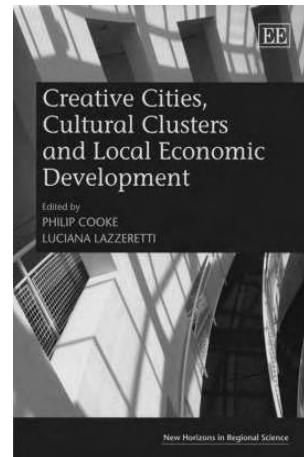
la mediación sólo puede ser formativa y exitosa si se sustenta en la búsqueda de los significados compartidos, abandonando la idea de que el sujeto es una hoja en blanco en donde debe imprimirse su herencia cultural.

Sumario: Introducción / Imanol Aguirre ; Hacia una educación artística "patrimonial" / Olaia Fontal ; Nuevas ideas de arte y cultura para nuevas perspectivas en la difusión del patrimonio / Imanol Aguirre ; Del patrimonio artístico a la ecología de las culturas. La cuestión de la cultura elitista en democracia / Bernard Darras ; Arte, patrimonio y experiencia estética. Hacia una re-concepción de las enseñanzas artísticas basada en el análisis de la mediación docente / René Rickenmann.

### **Creative cities, cultural clusters and local economic development**

COOKE, Philip  
y LAZZERETTI Luciana (Eds.)  
Cheltenham, UK;  
Northampton, MA:  
Edward Elgar, 2008. 367 p.  
ISBN 978-1-84720-268-0

editado por Philip Cooke, profesor e investigador de Desarrollo Regional a la University of Wales, y Luciana Lazeretti, profesora de la Economía de la Cultura a la Università degli Studi di Firenze, en este libro se recogen catorce artículos que



analizan el desarrollo económico de las ciudades desde la perspectiva de la economía de la cultura y las industrias culturales. En el libro se definen y analizan los tipos de agrupaciones de actividades que se generan a partir de la economía de la cultura. Básicamente encuentran que se generan agrupaciones de dos tipos: la primera se ejemplifica con el conjunto de actividades relacionadas con el sector de la restauración de obras de arte que se concentran de hace años a la ciudad italiana de Florencia que exportan sus servicios a otras ciudades de cualquier parte del mundo; el segundo tipo de agrupación son las generadas más recientemente en torno a las industrias culturales como la industria cinematográfica, discográfica o vinculada a los New Media. A la vez, en el libro se evalúan y cartografián las contri-

buciones que los diferentes tipos de agrupaciones generan en la economía y el mercado de trabajo de las ciudades dónde se emplazan, así como otros impactos sobre la sociedad que las acoje. Un libro de especial interés para aquellas y aquellos que diseñan y estudian las políticas económicas, urbanísticas y culturales de las ciudades.

Sumario: List of contributors ; Preface ; Acknowledgments ; Creative cities : an introduction / Philip Cooke, Luciana Lazzetti ; Part I. Cultural districts, cultural clusters and local economic development: 1. Culture, clusters, districts and quarters ; some reflections on the scale

question / Philip Cooke ; 2. Cultural resources and regional development : the case of the cultural legacy of watchmaking / Leila Kebir, Olivier Crevoisier ; 3. Cultural clusters and districts : the state of the art / Tommaso Cinti ; 4. The cultural districtualization model / Luciana Lazzetti ; 5. Collective trademarks and cultural districts : the case of San Gregorio Armeno, Naples / Tiziana Cuccia, Massimo Marrelli, Walter Santagata ; 6. Fixed book pricing in Spain : a debate between economic efficiency and cultural diversity / María Luisa Palma Martos, Luís Palma Martos ; 7. Why do cultural industries cluster? Localization, urbanization, products and projects / Mark Lorenzen, Lars Frederiksen ; Part II. Knowledge, creative industries and local economic development: 8. Cre-

ativity, innovation and territorial agglomeration in cultural activities : the roots of the creative city / Pedro Costa ; Knowledge externalities and networks of cities in the creative metropolis / Joan Trullén, Rafael Boix ; 10. The management of "events" in the Veneto performing music cluster : bridging latent networks and permanent organizations / Fiorenza Belussi, Silvia Rita Sedita ; 11. Creative clusters and governance : the dominance of the Hollywood film cluster : Lisa De Propris, Laura Hypponen ; 12. The creative city : a matter of values / Richard Smith, Katie Warfield ; 13. Evolving Singapore : the creative city / Hing Ai Yun ; 14. Mapping and analysing creative systems in Italy (1991-2001) / Francesco Capone ; Index.

## La Caja de Cristal, un nuevo modelo de museo

"Un experimento es la espada templada que puedes empuñar con éxito contra los espíritus de la oscuridad pero que también puede derrotarte vergonzosamente".

Erwin Schrödinger



Universidad de São Paulo  
Universidad Central de Venezuela  
Universidad Politécnica de Madrid

## Entre símbolos y estrellas

Siempre he pensado que el protagonismo que está adquiriendo el museo en la sociedad occidental actual no le está beneficiando en absoluto: por un lado es el emblema de una ciudad, región e incluso país y por otro es el pretexto para que los políticos laven su cara con respecto a la indiferencia con que miran la cultura. Esto hace que se destinen enormes presupuestos prácticamente ilimitados en su faceta arquitectónica y urbanística, que, en la mayoría de los casos, no tienen continuidad en el mantenimiento de su progra-



ma posterior (en España especialmente), con lo que se están construyendo brillantes edificios que no son museos,

ya que siempre he defendido que es absolutamente imprescindible tanto un contenedor como un contenido y una programación buenas (todas y a la vez) para que la institución pueda recibir dicho nombre. La gran beneficiada es sin lugar a dudas la arquitectura, que está experimentando nuevos materiales, sistemas constructivos y estructurales; algo es algo.

Pero el problema no acaba aquí, ya que se estén levantando estas espectaculares construcciones, sin una revisión e investigación de los organigramas que los sustentan: seguimos trabajando con los modelos del siglo XIX, y es evidente que la sociedad ya no es la misma.

### Una conversación en Oslo

Iniciaba las páginas del libro *Como enseñar el objeto cultural*, reproduciendo una conversación con un alumno noruego que militaba muy activamente en la organización no gubernamental Amnistía Internacional y que afirmaba que no entendía mi dedicación a los temas culturales, cuando la humanidad se hundía en todo tipo de guerras e injusticias. Tras muchos encuentros, que como en todos estos casos acaba siempre en una consistente amistad, yo le contestaba que parece lógico que el hombre conozca junto a sus indignidades máximas, sus



Propuesta de Ana Cámera

mejores logros, no evidentemente como contrapeso o justificación alguna, sino como mera justicia. La realidad es que la reflexión (el pensamiento, la filosofía), la creación (el arte, la cultura) y la experimentación (la ciencia, la tecnología), no son de los temas favoritos de la sociedad, quizás por que los responsables de cada uno de ellos, no hemos sabido enseñarlos.

### El museo como laboratorio

Viene a colación el comentario anterior, por intuir que el museo, mas allá de sus connotaciones específicas y particulares, es el instrumento mas adecuado y manejable que tenemos en nuestras manos para investigar y experimentar las dificultades y las posibilidades de "enseñar" los objetos y que dichas propuestas pueden por extrapolación llevarse a otros campos mas amplios de la cultura. Añado esta tercera reflexión que supone para nosotros un concepto experimental mucho mas amplio

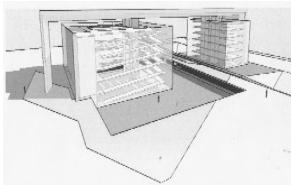
de la mera solución de los problemas museísticos.

### La caja de cristal una aportación espacial

Es un programa de investigación que intenta encontrar, un prototipo espacial abstracto (no ubicado en ninguna parcela concreta pero fácilmente modificable para poder adaptarse a cualquiera) que definiera la nueva organización de todos los componentes en sustitución del programa ya obsoleto del museo actual. A modo de los largos procesos que llevaron a principios del siglo XIX a definir lo que sería la estructura del museo que ha llegado hasta nuestros días (desde luego infinitamente mas modesto, sin su capacidad ni posibilidades constructivas), este proyecto pretende lo mismo: conseguir unas soluciones o al menos unas directrices que ordenen el confuso camino de las nuevas soluciones espaciales. Como en cualquiera proceso de investigación se elaboró un protocolo teórico básicamente descrito en *La difícil supervivencia de los museos*.

### Un nombre con tres significados

"La caja de cristal" alude a un doble sentido: por un lado la trascendencia conceptual, por otro la espacial. El primero intenta reflejar de una manera clara todo el proceso que



El área de trabajo para Marta Hitner y Bruno Pollastre



Almacenamiento de art container de José Esteban

genera el desarrollo del proyecto, es decir tanto los aciertos como los fracasos en algo tan complejo como la búsqueda de una nueva tipología arquitectónica. La transparencia física se consigue a través de una organización espacial doble: una interna que logre que todas las funciones sean visibles para el espectador, bien sea visitante, bien profesional del centro y otra externa al tratar la permeabilidad de la piel exterior del edificio, para así plantearnos hasta donde llega o puede llegar un museo en su entorno físico.

#### La experimentación como creación

Se ha intentado por todos los medios que todos los colabo-

radores den prioridad a la investigación y experimentación real, y destierren, en lo posible, las ideas "artísticas" como método, de originalidad como actitud, de alarde formal como resultado, ya que son caminos ineficaces, que en el mejor de los casos tras brillantes resultados formales, se esconden los mismos problemas de base sin resolver.

#### Cuantos mas mejor, cuanto mas diferentes también

Pensé desde el principio que el desarrollo de La Caja de Cristal, requería un esfuerzo colectivo lo mas amplio posible en cantidad y calidad, ya que estábamos tratando un tema importante para la arquitectura (una búsqueda de tipología), la museología (una nueva organización del espacio); y la exposición (un concepto diferente). En cantidad al pedir la colaboración de mas personas; en calidad, intentando que lo aceptaran diferentes ámbitos geográficos, diversas culturas y en lo posible que fueran países jóvenes por las razones que voy a explicar a continuación.

Es verdad que en Europa, después de muchos siglos hay un nivel social equilibrado, que permite un discurso intelectual y unos procesos de investigación coherentes, pero es así mismo cierto y lo comento siempre que me lo

preguntan, que cuando estoy en países de mas corta historia, su falta de estructuración social, su desigualdad en el conocimiento, queda en mi opinión compensada, (evidentemente a nivel de actitud, nunca socialmente) por una mayor intensidad en todo. Hay mucho por hacer, hay pocas posibilidades y eso genera en los profesionales y especialmente en los alumnos una actitud increíblemente abierta. Esto es bueno para la experimentación. Al fin y al cabo todos estas nuevas propuestas siempre serán mejor escuchadas / aceptadas, en aquellas sociedades que tienen todo por delante un camino para configurar el futuro, cuando ya no les sirven los viejos modelos históricos, al que se añade un pasado sin demasiadas ataduras.

#### Tres excelentes universidades de la arquitectura y algunos mas.

Aprovechando mi intervención como profesor fui proponiendo con calma en diversas universidades e instituciones la posibilidad de colaborar; se trataba eso si de un problema fundamentalmente espacial y por tanto estaba exclusivamente dirigido a arquitectos. Debemos recordar, que en el protocolo teórico, habían intervenido las otras profesiones implicadas. Es impresionante la buena aceptación que desde un

principio mostraron los distintos departamentos de proyectos, después los profesores y por último los alumnos que se han apuntado a colaborar. Tanto es así que el proyecto ha dejado en el camino dos universidades fuera por incapacidad de coordinación.

La universidad de São Paulo, la Central de Venezuela y la Politécnica de Madrid, junto a equipos individuales de Oslo y Buenos Aires han colaborado en el proyecto.

#### Puntos prioritarios de la investigación

Recuerdo que para que un proceso de investigación sea eficaz hay que ir poco a poco, si realmente queremos ir deprisa; los auténticos avances no suelen aparecer de repente, es un proceso colectivo de suma de esfuerzos. Por otro lado no hay que perderse ante un cambio tan complejo, para lo cual es mejor precisar ( como en cualquier desarrollo científico de laboratorio) apartados específicos y concretos de investigación, que de alguna manera deben ser prioritarios, ya que llevan en si los cambios sustanciales del modelo. Veamos pues algunos ejemplos indicativos de la complejidad del proyecto.

#### 1. La organización de los espacios



Art Container módulo

El primer punto de trabajo se centraba en la compleja relación entre las dos diferentes áreas: el CII (Centro de investigación integrado), CCI (Centro de comunicaciones integrado) y la conexión física o visual entre sus componentes. Las soluciones han sido interesantes y múltiples, tanto general como parcialmente, optando por diferentes alternativas de permeabilidad, en complicidad con los diferentes alturas. Sin embargo surgió una sorpresa el de la flexibilidad y el crecimiento del espacio, algo que en un principio no estaba incluido en los presupuestos iniciales del proyecto.

Un tubo que contiene los espacios comunes y que puede crecer modularmente, sirve para ir "enchufando" las diferentes áreas en las dimensiones y lugar que necesitemos para cada programa específico.

#### 2. Los accesos de la obra, un problema por resolver

Los accesos en general y los de la obra en particular, nos parecían importantes de tra-

tar; en el primer caso con la intención de buscar propuestas para la cada vez mas numerosa especialización de grupos que acceden al museo: personal, equipamiento técnico, suministradores, público, grupos, etc.

Y en cuanto al segundo: la llegada de la obra, tema muy importante y pocas veces eficazmente solucionado, se sugería a los colaboradores que lo pensasen con un cierto detenimiento, siguiendo un esquema preconcebido e incidiendo en temas como el trasporte, la carga y descarga, el control y el diagnóstico, el camino hacia los almacenes, etc.

Quizás haya sido junto con el tema expositivo, la parte que mas atención a causado en los autores, proponiendo soluciones muy interesantes que merecen la pena ser estudiadas por los responsables con un cierto detenimiento.

Una de las ideas que se han repetido con asiduidad es las posibilidades de que el propio trasporte pueda acceder directamente a la sala principal de exposiciones, sobre todo si esta destinada a piezas de gran formato, voluminosas y pesadas: la obra es así minímalmente manipulada, con las consabidas ventajas. El tratamiento del suelo es pues consecuente con tal uso.

### 3. Espacios comunes y de trabajo

Se pedía una reflexión sobre los espacios comunes y su relación con las distintas áreas del museo, en dos sentidos: como diálogo espacial y como utilización en usos museísticos alternativos como el expositivo, salón de actos, etc., ya que pensamos que no podemos permitirnos el lujo de no tener cada metro cuadrado del edificio sin utilizar constantemente, con lo caro que resulta su construcción y su mantenimiento.

Llamamos "área de trabajo" al triángulo formado por la coordinación / administración, la investigación y el área técnica formada a su vez por los almacenes, talleres y laboratorios. Se indicaba otra vez a los equipos que estudiaran diversas soluciones espaciales para conseguir una relación fluida entre ellas, ya que conforman por decirlo de alguna manera el "cerebro" del museo y era importante la máxima permeabilidad posible. Había además que compatibilizar esta organización con la del CII y el CCI.

Igual que con los accesos de la obra, las soluciones del área de trabajo, deben ser estudiadas con detenimiento; creo sinceramente que merecen la pena. Sirva como ejemplo la propuesta de Marta y Bruno, en que un marco

(amarillo) rodea el espacio público y de comunicación. En su parte superior está el área destinada a la investigación, en sus partes verticales a la administración y en el sótano al área técnica.

### 4. La estrella del proyecto el espacio de comunicación

Es la comunicación y concretamente la exposición, el tema que como era de esperar ha resultado mas atrayente para todos los equipos participantes, con las propuestas mas espectaculares. Es lógico por muchas razones:

- Es el escaparate del museo, para bien y para mal, donde convergen todos los problemas de la institución, ante el público.
- Espacialmente es el área mas atractiva y con mas posibilidades de experimentación en campos bien diferentes.

Varios temas, habían de ser analizados, dentro de esta área. Los trataremos por separado:

En primer lugar el tratamiento de los almacenes y los talleres, que por otro lado habían de ser; con todas las condiciones de seguridad necesarias (especificadas en el protocolo teórico), visitables; al menos parcialmente. El visitante a través de diversos elementos arquitectónicos



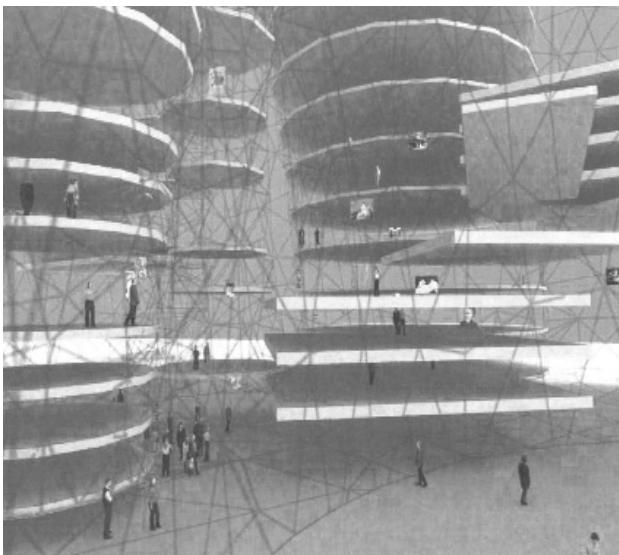
El escenario de Lorena Martín y María Eugenia Muscio

(aberturas, ventanas, muros) podría verlos, evidentemente separados físicamente.

La permeabilidad visual de los diferentes espacios está perfectamente planteada en el proyecto de José Carlos González, basado en los problemas de la reflexión y la refracción de la luz. Primero sitúa estratégicamente los puntos de conexión y coloca en ellos un "mirador" de cristal, que será espejo, opaco o transparente según un sistema de iluminación prediseñado.

En segundo lugar la relación entre almacenes con el área expositiva debía ser directa y eficaz técnicamente hablando, si era posible, casi "intercambiable".

La alternancia en planta, de exposición y almacén, con una serie de plataformas hidráulicas que las conecten, la hacen especialmente interesante para museos de esculturas u obras pesadas. Estas mismos elementos sirven como plintón de la obra, que pueden ir también colgadas.



La permeabilidad de Héctor Gato y Eloy Carpallo.

En tercer lugar era importante pensar diferentes sistemas para utilizar íntegramente el espacio expositivo, o para entenderlo claramente, que en cualquier punto del espacio pudiera situarse una obra, olvidándose de las limitaciones del "perímetro".

Dos arquitectas: Lorena y María Eugenia, relacionadas con los espacios escenográficos teatrales, plantean el espacio expositivo, como si de escenario se tratase, en donde pasarelas de visitantes y plataformas de obras pueden desplazarse, subir y bajar, consiguiendo innumerables posibilidades de exhibición integral.

La propuesta de José Esteban, se inscribe dentro del

apartado segundo y tercero simultáneamente: nos habla de la relación Almacén - Exposición y de la exhibición integral, al plantear unos contenedores industriales que en su interior no solo cobijan la obra Obras en perfectas condiciones de conservación, si no que además están ya pre-montadas para su directa exhibición. Basta trasladarlo del almacén a la sala y ordenarlas en la forma que queramos. En la imagen la colección puede quedar perfectamente almacenada en altura, dentro de un contenedor industrial.

5. La piel del museo, algo mas importante de lo que parece

La caja de cristal también se

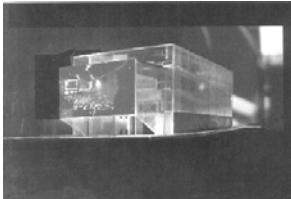
llamaba así por el tratamiento de su límite físico. De nuevo vuelve a ser un apartado con sugerencias sumamente interesantes que se podrían agrupar en dos diferentes ideas: aquellos equipos que han trabajado la piel como una proyección de las actividades que se realizan dentro, es decir casi como un cartel anunciador y los que la han tratado como un elemento permeable que permitiese abrirse al exterior, según las necesidades o intenciones de los responsables.

La propuesta de Juan Téllez configura todo el exterior del edificio con unos sistemas audiovisuales que permiten desde proyectar piezas de la colección o reproducir videos, hasta trasmisir en directo actividades internas.

Este segundo proyecto es el mas representativo, por su radicalidad, de la segunda opción que comentábamos antes: una estructura metálica en forma de red, cubre tanto el perímetro exterior como los distintos volúmenes que componen el museo, de manera que permite a través de los cristales que la configuran, cerrar o abrir a voluntad la permeabilidad visual.

### Análisis de resultados

En el libro se concluye con un estudio sobre las intervenciones, las prioridades y consecuentemente las partes que



El proyecto de Juan Téllez

mayor interés ofrecen para los profesionales, en forma de cuadros muy sugerentes para tomar el pulso real de la situación de dicha institución en nuestros días.

### ¿Y ahora que?

O dicho de una forma menos coloquial: ¿para qué sirve todo esto?, ¿cómo se continua y desarrollan todas estas incipientes ideas espaciales?

Ya lo decimos, esto es un punto de partida, que pretende, como todos nuestros trabajos mas la reflexión que un catálogo de soluciones. Es evidente que para aplicar muchas de las ideas descritas gráficamente en estas páginas hay que reelaborarlas dentro del programa y de la localización de un proyecto concreto, pero también lo es, que una lectura mas detallada del trabajo puede provocar un cambio en la mentalidad en los profesionales en distintas direcciones con vistas a mejorar la eficacia de los museos. Si así se consigue todo este inmenso trabajo habrá tenido sentido, el tiempo nos lo dirá.

Solo recordar antes de acabar, que este trabajo se completará en el futuro, con dos proyectos paralelos en intenciones y desarrollo:

- El primero mas teórico y reflexivo reúne a una historiadora, un artista y un arquitecto para hablar de todo ello.
- El segundo de carácter práctico y experimental tratará la relación de la obra con el espacio: TALLER DE MONTAJE DE EXPOSICIONES, o quizás sería mas lógico llamarlo: EXPOSICIONES PARA LA CAJA DE CRISTAL y que recorrerá casi dos décadas de propuestas expositivas llevadas a cabo principalmente en el Centro Superior de Arquitectura de Madrid.

El libro "La caja de cristal un nuevo modelo de museo", se publicará en su versión en castellano, en la editorial TREA, en las próximas semanas.

Juan Carlos Rico es doctor en arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y en arte por la Facultad de Historia de la Universidad de Salamanca. Conservador de museos.

Coordina un equipo multidisciplinar para la investigación del hecho expositivo y su re-

lación con el espacio, que ha quedado reflejado en diversas publicaciones: La trilogía de MUSEOS, ARQUITECTURA, ARTE dedicada al espacio cerrado; EL PAISAJISMO DEL SIGLO XXI, ENTRE LA ECOLOGÍA, LA TÉCNICA Y LA PLÁSTICA centrada en el espacio abierto, LA EXPOSICIÓN COMERCIAL, TIENDAS Y ESCAPARATISMO, STAND Y FERIAS, GRANDES ALMACENES Y SUPERFICIES, sobre los conocimientos expositivos de tal uso; los tres ensayos ¿POR QUÉ NO VIVEN A LOS MUSEOS?, COMO ENSEÑAR EL OBJETO CULTURAL, con un equipo de geógrafos y otro de pedagogos y las reflexiones sobre LA EXPOSICIÓN DE LA OBRA DE ARTE, junto a una historiadora y un artista, LA DIFÍCIL SUPERVIVENCIA DE LOS MUSEOS antecedente del libro actual, ¿CÓMO SE CUELGA UN CUADRO VIRTUAL?, junto al equipo de videoLAB y del Museo de Electrofotografía de Cuenca y por último LA ARQUITECTURA COMO OBJETO, SOPORTE Y CONTENEDOR EXPOSITIVO.

De acuerdo con los programas de la Unión Europea, el ICOM (International Council of Museums) y el ILAM (Instituto Latinoamericano de Museos) realiza talleres en diversas universidades Europeas y americanas, de las que además es profesor habitual.

## Equipamientos municipales de proximidad Metodologías para la participación ciudadana

V.V.A.A.  
Fundación Kaleidos.red  
Ediciones Trea  
Gijón 2008  
173 páginas

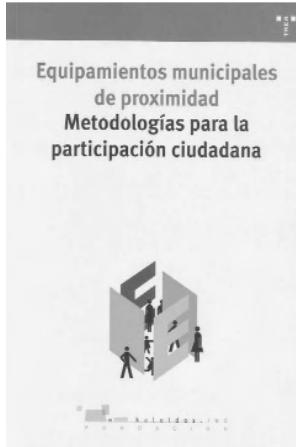
El libro es básicamente el resultado de la labor desarrollada por el grupo de trabajo de la Fundación Kaleidos.red ([www.kaleidosred.org](http://www.kaleidosred.org)) dedicado a la aplicación práctica del plan estratégico de participación ciudadana y que contó con la participación de personal técnico de las áreas de cultura de diferentes municipios del Estado miembros de dicha red.

El trabajo se articula sobre tres ejes:

Introducción en la que define los objetivos y las definiciones básicas a modo de declaración de principios y fijación de postura en relación a los contenidos del trabajo.

Marco conceptual en el que desglosa los aspectos más teóricos y aborda los diferentes elementos que inciden en los procesos de participación.

El plan de participación en el que describe de forma minuciosa los diferentes aspectos



a tener en cuenta de cara a la elaboración de un plan de participación, bien en su versión de Plan Director de Participación Ciudadana (PDPC) y la de Plan Estratégico de Participación Ciudadana (PEPC)

### Introducción

En este breve apartado acota el ámbito de la participación ciudadana que analiza el trabajo realizado y que se ciñe a "el ámbito de la gestión pública y de las relaciones entre la ciudadanía con sus organizaciones y gobiernos locales, con sus estructuras políticas y técnicas" y define el objetivo del trabajo "es un libro de metodología sobre como construir los procesos participativos"

### Marco conceptual

A la hora de abordarlo parte de la base que la participa-

ción ciudadana es un fenómeno emergente en los últimos años y en el que para seguir avanzando es necesario "poner orden y poner método".

Plantea una definición de participación como "toda estrategia orientada a promover o potenciar la incidencia e implicación de la ciudadanía en las políticas públicas" y entiende que el punto cero de la participación ciudadana no es metodológico (cómo llevarla a cabo) sino político (para qué se quiere fomentarla) y que conlleva unos valores (finalidades políticas) generando un proceso educativo para la sociedad.

A la hora de analizar el proyecto participativo plantea con total claridad los diferentes elemento necesarios y de debate que se producen en torno a este tipo de procesos, como por ejemplo dejar claro desde el principio los límites de proceso y del proyecto y huir del populismo en el sentido de "acción pública que intenta disimular la desigualdad bajo una cortina de humo supuestamente igualitaria" defendiendo que cada uno asuma su papel evitando la no diferenciación entre los debates técnicos y los de contenido político.

Asimismo, analiza las diversas modalidades de resistencia al proceso de participación por parte de los diferen-

tes agentes que participan en él (la cultura del poder, la cultura tecnocrática, la cultura burocrática y el miedo al conflicto).

Se defiende la necesidad del liderazgo político, sobre todo en su función de generar confianza en el proceso y entre los agentes que en él participan y plantea la necesidad de la coordinación política de cara a posibilitar la transversalidad técnica.

El trabajo no rehuye el complicado tema de la definición de los interlocutores ciudadanos en los procesos de participación, planteándose aspectos como el nivel de participación interna de las asociaciones que están presentes como interlocutores, la existencia de interlocutores con discursos globales e intereses generales y otros con discursos sectoriales e intereses particulares, la existencia de interlocutores "dependientes" económicamente de la administración y la necesidad de incentivar la participación de los no asociados (redes informales) y el importante papel de los equipamientos municipales de proximidad en la incentivación de los procesos de participación.

A la hora de abordar el método de cara al diseño de procesos participativos remarca la importancia de conjugar representatividad con extensión de los proce-

sos participativos, la transparencia de los mismos y el proceso de elaboración de un diagnóstico compartido y su posterior devolución y deliberación para avanzar en el proceso así como la necesidad de la evaluación continua del mismo.

Para conseguir que estos objetivos puedan ser desarrollados incide en la importancia de la pluralidad en los espacios de control y seguimiento de los procesos, ya que entre otros motivos esa pluralidad garantiza una capacidad para adelantarse a conflictos o gestionarlos si se producen.

### El plan de participación

En este apartado, plantea las diferencias entre el Plan Director de Participación Ciudadana (PDPC), que es el documento que tiene por objetivo reflexionar, ordenar y establecer las directrices de las políticas participativas y por lo tanto es un instrumento de gestión del gobierno municipal, y el Plan Estratégico de Participación Ciudadana (PEPC), que tiene por objetivo generar un pacto de consenso entre el ayuntamiento y la ciudadanía con relación a la participación estableciendo las directrices y voluntades y por lo tanto compromete tanto la gobierno municipal como a las diferentes agentes representantes de la ciudadanía.

Ambas herramientas suponen un avance en relación a las experiencias más comunes como es la existencia de reglamentos municipales de participación o en algunos casos la existencia de planes municipales de participación ciudadana.

A la hora de diseñar el plan de participación, si bien los contenidos del documento son importantes, también remarca la importancia del proceso metodológico de elaboración utilizado ya que tiene una gran incidencia sobre el futuro desarrollo del plan. Asimismo, desgrana los diferentes aspectos a tener en cuenta tanto a la hora de enmarcar el plan en la administración municipal, como en su proceso de elaboración y en su definición de contenidos. También dedica un espacio a señalar una serie de aspectos relevantes a la hora de definir las líneas estratégicas y acciones concretas para poner en marcha el plan.

Tratándose de un trabajo realizado por la Fundación Kaledos.red, una red intermunicipal que tiene por objetivo analizar y asesorar las políticas locales de proximidad, dedica un apartado al papel de los equipamientos de proximidad en la planificación participativa. Destaca el importante papel de los equipamientos de proximidad en el desarrollo y fomento de la

participación ciudadana, otorgándoles un gran papel relacional y destacando la funciones de escucha de la ciudadanía, de dinamizadora de las propuestas e iniciativas ciudadanas y también de las iniciativas institucionales.

Redefine el concepto de proximidad apostando por la necesidad de transformarlo desde una dimensión física a hablar de proximidad desde el punto de vista relacional "proximidad no sólo debe de significar físicamente cercano al ciudadano, sino que debe responder a un servicio accesible, ágil y eficiente". Los autores del trabajo apuestan por que esa "primera puerta

de entrada a la Administración" ofrezca al ciudadano un espacio propio en el que se sienta cómodo, con servicios a su disposición y con un trato humano que le identifique como sujeto activo y no como problema al que debe atender.

El trabajo, uno más de la Fundación Kaleidos.red, es un trabajo interesante que aborda una de las asignaturas pendientes de la política cultural como es el de la participación ciudadana, derecho reconocido hace tiempo pero escasamente desarrollado. Aborda la cuestión con un adecuado equilibrio entre visión teórica y experiencia

práctica y con un estilo muy pedagógico.

Un libro realizado desde la experiencia que no rehuye ningún aspecto por complejo o delicado que sea y que tiene por objetivo ayudar en el desarrollo de la participación ciudadana, no solamente desde un discurso teórico sino desde una voluntad práctica, ya que tal y como se plantea en el libro "La virtud del proyecto de participación no reside en lo que se escribe sino en lo que se hace".

*Mikel Etxebarria Etxeita*

### **Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía**

La legislación andaluza sobre patrimonio histórico vigente hasta 2007<sup>1</sup>, ha sido siempre considerada por los expertos como uno de los mejores textos normativos en el ámbito autonómico español. Su objetivo era el desarrollo de las competencias atribuidas Andalucía por el Estatuto de Autonomía para la tutela del Patrimonio Histórico Andaluz, así como el establecimiento de un marco normativo general para su

gestión en coherencia con la filosofía del llamado Plan General de Bienes Culturales de Andalucía.

Se trataba de una Ley innovadora en muchos aspectos, recogía una visión global y abierta del patrimonio cultural y ha sido referente para el desarrollo normativo en otras comunidades autónomas. Pero en la práctica, las actuaciones sobre el patrimonio, no siempre han sido positivas, o al menos no han supuesto una apuesta coherente en defensa del patrimonio. Lamentablemente se ha venido produciendo una descoordinación entre las diferentes instituciones vinculadas, y

la limitación de recursos económicos no ha permitido el desarrollo deseable de las labores previstas de conservación, documentación, investigación y difusión. Por otro lado, la constante evolución y enriquecimiento de matices en el concepto de patrimonio, la diversidad, dispersión y complejidad del patrimonio cultural andaluz, así como la experiencia acumulada en el ejercicio de su tutela, venían planteando desde hace algunos años la necesidad de revisar y reformar la Ley.

En 2004 se iniciaron los trabajos previos de análisis, valorándose la necesidad, no ya sólo de reformar sino de

redactar una nueva Ley, cuyo Anteproyecto se concretaría en septiembre de 2005. Fue en mayo de 2007 cuando se aprobó el Proyecto de Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía y se remitió al Parlamento, siendo aprobada la Ley por el Pleno en las sesiones de los días 14 y 15 de noviembre y promulgada el 26 de noviembre de 2007. El objetivo fundamental que persigue esta nueva Ley es ser un texto integrador que contemple una regulación más completa en armonía con la regulación estatal, así como una mayor simplificación de los procedimientos de catalogación de los bienes, reduciendo las figuras de protección<sup>2</sup>. Además pretende una mayor coordinación con la legislación urbanística y medioambiental. Son muchas otras las novedades introducidas, las cuales se recogen en el Preámbulo del texto y entre las que podemos destacar las siguientes:

- En cuanto al régimen de competencias de los bienes inmuebles, se pretende dar un mayor protagonismo a la administración local mediante la delegación de competencias a los municipios a través de una "Comisión técnica municipal".
- Se disponen mecanismos de freno de la contaminación visual que producen determinados elementos e instalaciones distorsionando la per-

cepción de los bienes patrimoniales.

• En cuanto al régimen sancionador, se desarrollan las facultades de inspección y se endurecen las sanciones, por ejemplo, se concreta la obligación de reparación del daño causado en los supuestos de demoliciones no autorizadas.

• Asimismo se refuerza la seguridad jurídica en relación con las actividades arqueológicas previas a las obras de construcción de edificios y se profundiza en la protección del patrimonio arqueológico. En este sentido, se propone una regulación en el uso de detectores de metales.

• Se introducen las figuras de "Lugar de Interés Industrial" y "Zona Patrimonial", uniéndose a las tipologías ya vigentes<sup>3</sup>, con el fin de aumentar el establecimiento de entornos de protección cautelares. A través de la nueva categoría de "Zona Patrimonial" se protegerán aquellos lugares que reúnan bienes de distinta naturaleza y cronología en conexión con determinados valores paisajísticos y ambientales. Estas zonas serán gestionadas por un órgano específico, denominado "Parque Cultural", que, junto a los "Conjuntos Culturales", integrarán la "Red de Espacios Culturales de Andalucía".

• La nueva Ley reconoce el denominado "patrimonio inmaterial" y con ello fortalece y legitima la importancia de las actividades de interés etnológico así como del patrimonio lingüístico andaluz.

En definitiva, estamos ante una ley que asume nuevas necesidades y reconoce las sensibilidades más actuales acerca del patrimonio. No obstante, aún debemos esperar a su correspondiente desarrollo reglamentario y puesta en práctica, para hacer balance del cumplimiento de sus objetivos en cuanto a eficacia administrativa y una mayor implicación de la ciudadanía y agentes sociales en la tutela del patrimonio.

Victoria Usero Piernas

- 
1. Ley 1/1991, de 3 de julio de Patrimonio Histórico de Andalucía.
  2. La norma integra en un único catálogo general tanto las dos figuras de protección estatales ("Bienes de Interés Cultural" y "Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español") como las dos autonómicas ("Bienes de Catalogación Genérica" y "Bienes de Catalogación Específica"). Éstas últimas se unifican en una sola categoría, denominada "Catalogación General".
  3. Las tipologías tradicionales de clasificación son: "Monumento", "Conjunto Histórico", "Jardín Histórico", "Sitio Histórico", "Zona Arqueológica" y "Lugar de Interés Etnológico".

## RECONOCIMIENTO

En el proyecto del investigador Dr. Arturo Rodríguez Morató titulado "El sistema de la política cultural en España" presentado a la Convocatoria de ayudas de Proyectos de Investigación Fundamental no orientada del Ministerio se recoge lo siguiente:

"Por último, a través de su integración en un consejo consultivo, el equipo establece también una vinculación efectiva con dos de las principales instituciones que desarrollan en nuestro país análisis aplicado de políticas culturales: el CERC de la Diputación de Barcelona y el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz (revista PERIFÉRICA), así como con la administración más centralmente concernida por la globalidad del sistema de la política cultural en España y su interrelación: la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura".

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 1 • diciembre 2000

# PERIFÉRICA



# Número 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. *Mª Isabel Sagrera Pérez*.
- La experiencia discográfica y editorial de Acuarela. *Jesús Llorente Sanjuán*.
- *imena 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. *Uberito Stabile*.

## Reseñas de libros

- *Cultura y ciudad*, de Iñaki López de Aguilera.
- *Sueño e Identidades*, de W. AA.
- *Guía Profesional del Jazz en España*, de Fundación Autor y Cuadernos de Jazz.
- *Los Centros Cívicos ante el nuevo milenio*, de Roberto San Salvador y otros.
- *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural*, de Fundación Autor.
- *Montaje de Exposiciones*, de Juan Carlos Rico.
- *Gestión, producción y marketing teatral*, de Teresa Valentín y Grego Navarro.
- *La industria de la cultura y el ocio en España*, de María Isabel García García y otros.
- *Patrimonio etnológico del Instituto Andaluz*, de Patrimonio Histórico.
- *Nuevos espacios para la cultura en Europa*, de Enric Franch.

## Reseñas de revistas

- *Banda Aparte*. Clarín.

## Reseñas de webs

- *Centro de Documentación Musical de Andalucía*. Hangar.

## Reseñas de asociaciones

- CRAC, Centro de Recursos para la Asociaciones de Cádiz y Bahía.
- GECA, Asociación de Gestores Culturales de Andalucía.
- JAMBA, Asociación de Jazz.

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 2 • diciembre 2001

# PERIFÉRICA



## Número 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 indisociables de la gestión cultural. *Lluís Bonet*.
- Las Casas de Cultura. Equipamientos Culturales de Proximidad en España en el Siglo XX. *Chus Cantero*.

### Experiencias

- 16 años en la ruta del rock'n'roll. *Ignacio Juliá*.
- 10 años de Extensión Universitaria en la Universitat Jaume I. *Angels López Sierra y Albert López Monfort*.
- Histórico Municipal de Villamartín: un museo comarcal para el siglo XXI. *José María Gutiérrez López*.
- La Universidad Trashumante (Argentina). *Tato Iglesias*.
- La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe. *Octavio Arbeláez Tobón*.
- QUAM: Quincena de Arte de Montesquieu. *Anna Palomo*.
- Frontera Sur: un proyecto colectivo al filo del milenio. *Alejandro Luque*.

### Reseñas de libros

- *Almanaque. Franquismo Pop*, de Reservoir Books.
- *Los proyectos*, de Carlos Paredes y Fernando de la Riva.
- *Perico "el del Lunar"*, de José Manuel Gamboa.
- *Coerción. Por qué hacemos caso a lo que nos dicen*, de Douglas Rushkoff.
- *Libertad de exposición*, de Francisco Calvo Serraller.
- *Movimientos artísticos desde 1945*, de Edward Lucie-Smith.
- *Gestión de Proyectos Culturales*, de W. AA.
- *Mi vida en el arte*, de Konstantin Stanislavski.
- *¿Nuevas dramaturgias?*, de María José Ragué-Arias.
- *Bendita locura*, de José Ángel González Balsa.
- *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil*, de Carlos José Ríos.
- *Apocalipse Show*, de Raúl Rodríguez Ferrández.
- *De la Historieta y su uso (1873-2000)*, de Jesús Cuadrado.

### Reseñas de revistas

- Cuadernos de Jazz y Más Jazz. Yellow Kid. PH.

### Reseñas de webs

- Clubcultura.com. Galería Milagros L. Delicado. W3art.

### Reseñas de asociaciones

- *Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya*.
- *Federación Andaluza de Teatro Aficionado*.
- *ERA. Laboratorio de Arqueología Experimental*.

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 3 • diciembre 2002



# Número 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 Contrí.
- *André Malraux, una vida*, de Olivier Todd.
- *L'emploi culturel a l'age numérique*, de Xavier Greffe.

## Reseñas de revistas

- Rock de Lux. *Letras Libres. Ubi Sunt?*

## Reseñas de webs

- *Galería Benot. Gestión Cultural.org*.

## Reseñas de asociaciones y empresas

- *Oikós. Xabide. GESCCAN. AGCEX*.

## Documentos

- *Pautas para la cooperación institucional en materia de cultura*. Comisión de Cultura de la FEMP.

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 4 • diciembre 2003

# PERIFÉRICA



# Número 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 Ruiz*.
- Avelino Hernández, In memoriam. *Francisco Gómez*.

## Experiencias

- La Guía de estándares de los equipamientos culturales en España. *Pilar Aldanondo*.
- Museo "El Dique". *José María Molina*.
- Que 20 años no es nada... (una experiencia para la promoción del teatro andaluz). *Manolo Pérez*.
- Green Ufos. Una breve historia. *Rafael López*.
- Gijón es una fiesta. *Rafael Marín*.
- La recuperación del legado de la Tía Norica de Cádiz: veinte años después (1984-2004). *Désirée Ortega*.
- Zemos 98: Proyectando desde el suelo (tercera parte). *Pedro Jiménez*.
- Rehabilitación del antiguo Cabildo para Biblioteca Pública de Sanlúcar. *Rafael González*.
- Bibliópolis: el nacimiento de una editorial independiente. *Luís 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. Arteguías. Ars Virtual. Festivales.

## Portafolio

- Dibujos de José Pérez Olivares.

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 5 • diciembre 2004

# PERIFÉRICA



# Número 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 Luís 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.
- Le 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 Guadalcacín. Julián Oslé Muñoz.
- Neilson Gallery en Grazalema. Jack Neilson.
- Primer año académico del Máster en Gestión Cultural de las Universidades de Granada y Sevilla. Víctor Fernández Salinas y Rafael López Guzmán.
- Un sistema normalizado de indicadores de gestión aplicable a los Ayuntamientos andaluces. Antonio M. López Hernández, Andrés Navarro Galera y David Ortiz Rodríguez.
- La Escuela de Cine de Puerto Real. José Manuel Tenorio Mariscal.
- Políticas Culturales Municipales en Carmona. Carlos Romero Moragas.
- Cádiz.Doc, Documentales en Red. Cádiz.Doc.
- El Museo Taurino de la Diputación de Valencia. Francesc Cabañés Martínez.
- Paralelo 36. Zap producciones.

## Reseñas de libros

- Repensar la cultura, de José Luis González Quirós.
- Gestión de Salas y espacios escénicos, de Miguel Ángel Pérez Martín.
- Cultura y Televisión, de Francisco Rodríguez Pastoriza.
- Casos de Turismo Cultural, de Josep Font Sentias.
- Gestión del Marketing Social, de Antonio Leal Jiménez.
- Diseño y evaluación de Proyectos Culturales, de David Roselló Cerezuela.
- Marketing Cultural, de María José Quero Gervilla.

## Reseñas de revistas

- Cultura Moderna. La vaca de muchos colores. Ajoblanco. Reseña. Revista de Historia de El Puerto.

## Reseñas de asociaciones

- Centro de Documentación Audiovisual de Jerez.

## Documentos

- Agenda 21 de la Cultura. Vigía: Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz. José Luis Ben Andrés.

## Portafolio

- Dibujos de Fritz (Ricardo Olivera).

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 6 • diciembre 2005

# PERIFÉRICA



# Número 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. *Emmanuel Négrier*.
- La gestión cultural en el espacio europeo de educación superior. *Antonio Ariño*.
- Las misiones pedagógicas. *Felipe Barbosa Illescas*.
- Cultura y nuevas tecnologías: ¿Hacia unas políticas e-culturales? *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza*.
- Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo xx. *Los Teleclubs. Chus Cantero*.
- La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen*.

## Experiencias

- Proyecto UNÍA, arte y pensamiento. *Isabel Ojeda*.
- ¿Quién necesita a Mozart? *Jorge Portillo*.
- Nueva algarabía. *Juan José Sánchez Sandoval*.
- El trabajo del comisario de exposiciones. *Juan Ramón Barbancho*.
- La situación de los intercambios culturales en el Mediterráneo Occidental. *Ferdinand Richard*.
- La costumbre de leer. *Fernando Domínguez Bellido, Josefa Parra Ramos y Ricardo Rodríguez Gómez*.
- Freek. *Tali Carreto*.
- Experiencias educativas a partir de la palabra poética. *Miguel Ángel García Argüez*.
- En un banco del jardín. *Rocío Guijallo Millón*.
- Balance de resultados del proyecto Cultur\*At. *Julián Jiménez López*.
- El Club de lectura de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz. *Mª José Vaquero Vilas*.
- El caso del Aula Gerión en Sanlúcar de Barrameda. *Ana Gómez Díaz- Franzón*.

## Reseñas de libros

- *La Red es de todos*, de Víctor Marí Sáez.
- *Funky Business*, de Jonas Ridderstrale y Kjell Nordström.
- *Crónicas*, de Bob Dylan.
- *Free Culture*, de Lawrence Lessig.
- *Manual de Economía*, de Cultura de Ruth Towse.
- *El Proceso Cultural*, de Joaquín Herrera Flores.
- *Se acabó la diversión*, de 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.

## Portafolio

- Dibujos de Manuel Rey Piulestán.

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 7 • diciembre 2006

# PERIFÉRICA



# Número 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 Yanes*.
- Medir la cultura: una tarea inacabada. *Salvador Carrasco Arroyo*.
- Nueva legislación y nuevas formas de organización en los museos de Andalucía. *Victoria Usero Piernas*.

## Experiencias

- ATALAYA, Observatorio universitario andaluz de la cultura. *Enrique del Álamo Núñez*.
- El papel cultural de las librerías. *Pere Duch*.
- Breve visión del asociacionismo universitario: el caso de Ubi Sunt? *Santiago Moreno Tello*.
- La cooperación cultural en mi punto de mira. *Ángeles Peña*.
- Cultura participativa: la experiencia del Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real como Consejo Sectorial de Asociaciones Culturales. *Alberto Muñoz Arenas*.
- El club de lectura de la Universidad de Cádiz. *José Fernando Piñeiro Área*.
- Jornadas de Danza en la Universidad de Cádiz. *Carmen Padilla Molledo*.
- La Fábrica: Cultura autogestionada. *La Asamblea de La Fábrica*.
- Música instantánea. *Willy Sánchez de Cos*.
- Y van para treinta años: Renacimiento, una editorial "literaria". *José Manuel Benítez Ariza*.
- Cambalache Jazz Club: los primeros 20 años. *José Luis García*.
- Proyecto HUMAN: el valor de las Humanidades. *Joaquín Moreno, Alejandra Brome, Javier Grimaldi*.

## Reseñas de libros

- Casos de turismo cultural, de Josep Font Sentias (Coord.)
- El proyecto Benzú, de José Ramos Muñoz.
- El Flamenco en Cádiz, de Catalina León Benítez.
- El periodismo cultural, de Francisco Pastoriza Rodríguez.
- Marketing del patrimonio cultural, de Carmen Camarero y María José Garrido.
- Cuadernos de Investigación de Vigía, de La Fundación Provincial de Cultura de Cádiz.
- El Templo del Saber, de José Luis González Quirós.
- Re-imagin! de Thomas J. Peters.

## Reseñas de Revistas

- Ábaco. Pensar Iberoamérica.

## Reseñas de Asociaciones

- Asociación Cultura. Asociación Bahía de Puerto Real.

## Reseñas de Audiovisuales

- Cambalache Jazz Club.

## Documentos

- Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

# PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 8 • diciembre 2007



# Número 8

diciembre 2007

## Editorial

### Fuera de contexto

- Pocos parecen advertir...
- Los museos deben...

## Ideas

- Una ciudadanía responsable en el contexto de la globalización. *Jacinto M. Porro Gutiérrez*.

## Temas

- Regreso al Futuro Imperfecto. *Fernando de la Riva*
- Las últimas tendencias en la creación de Museos. *Florencia Torrego Serrano*.
- Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *Mº 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. *Víctor Lenore*.
- Las Cartas de Servicios como elementos facilitadores de una nueva cultura del servicio público. *Rosa Gómez , Fº Daniel Moral y Manuel Torralba*.
- La coral polifónica Canticum Novum. *Laura Triviño Cabrera*.
- Interea, un proyecto interuniversitario y de colaboración interinstitucional en Galicia. *Héctor M. Pose*.
- Grupo UCAdanza. *Carmen Padilla Moledo*.
- Organización y funcionamiento de un centro cultural universitario. *Alfredo Luna Briceño* .
- V Campus Euroamericano de la Cultura. Almada, Portugal. Mayo de 2007. *Mar Hidalgo*.
- Amigos de la Música Bahía de Cádiz. *María José Martínez*.
- Los valores que representan las independientes. *Mario Pacheco*.

## Reseñas de libros

- Copyleft. *Manual de uso*, de *WVA*.
- Los nuevos centros culturales en Europa, de *Roberto Gómez de la Iglesia* (editor).
- Memoria 2006, de la Confederación de cajas de ahorros.
- La sociedad de la Cultura de, *Arturo Rodríguez Morató*.

## Reseñas de audiovisuales

- La liga de los olvidados, de *José Luis Tirado*.

## Reseñas de Revistas

- Mellotron nº3.

## Reseñas de Webs

- 10 en Cultura.

## Manifiesto

- Por una nueva cultura del territorio.

## Documentos

- Documento cero del sector del arte Contemporáneo: Buenas prácticas en museos y centros del arte.

# “Hace un año

que arrancamos y...  
...anduvimos con los **Pimpis de Cádiz**,  
nos embarcamos en  
**La Singladura de las Libertades**,  
disfrutamos con **Músicas Urbanas**,  
conocimos a **Don Pelayo Quintero** y  
como nada nos da **Jindama**...

...nos quedan aun muchos proyectos hasta

**2012**  
**¡Viva la Pepa!**

Diputación de Cádiz  
Oficina del Bicentenario 1810-1812 y Eventos  
Plaza de San Antonio, 14  
11003 Cádiz  
956 80 85 58  
[bicentenario@dipucadiz.es](mailto:bicentenario@dipucadiz.es)



# IDEAS TEMAS

Niveles de discurso de la política cultural y sus interacciones  
en la construcción de la realidad artística y cultural.

Juan Arturo Rubio Aróstegui

Políticas culturales y biblioteca pública del siglo XXI.

Conversaciones sobre algunos temas relevantes.

Juanjo Arranz, Óscar Carreño y Ferrán Farré

La creación fotográfica española en el seno de las libertades políticas  
y la tolerancia ideológica: un camino despejado hacia el progreso cultural.

Jesús Micó Palero

Las Universidades Populares: educando por una sociedad más justa.

Felipe Barbosa Illescas

La construcción del Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales  
desarrollado por la FEMP: historia de un proceso de cooperación.

Juana Escudero Méndez

¿Qué buscamos cuando buscamos cultura?

Fernando Vicario

Disonancias, nuevos territorios para el arte.

Roberto Cómez de la Iglesia

Agentes culturales de carácter asociativo:  
La Biblioteca de la Esperanza de la Asociación de Vecinos

1º de Mayo de El Cerro del Moro (Cádiz), 1997-2006.

Santiago Moreno Tello

## EXPERIENCIAS ANTENAS RESEÑAS

Iniciativa conjunta:



Universidad  
de Cádiz

Vicerrectorado de  
Extensión Universitaria  
Servicio de Publicaciones



Ayuntamiento de Cádiz  
Fundación Municipal de Cultura



Diputación de Cádiz

Socio técnico:



Diputació  
Barcelona  
xarxa de municipis