



PERIFÉRICA

REVISTA PARA EL ANÁLISIS DE LA CULTURA Y EL TERRITORIO

Vicerrectorado de Extensión Universitaria

Aulario La Bomba

Paseo Carlos III, 3

11003 Cádiz

Tfno: 956 015800 Fax: 956 015891

e.mail: antonio.gonzalez@uca.es

www.uca.es/extension/periferica.htm

Periodicidad: anual.

Edita:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz

Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Excmo. Sr. D. Antonio García Morilla, Vicerrector de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz.

Ilmo. Sr. D. Antonio Castillo Rama, Teniente Alcalde Delegado de Cultura y Universidad del Ayuntamiento de Cádiz.

CONSEJO CIENTÍFICO

D. Antonio Javier González Rueda, Universidad de Cádiz.

D. Enrique del Álamo Núñez, Ayuntamiento de Cádiz.

D. José Luis Ben Andrés, Diputación de Cádiz.

D. Salvador Catalán Romero, Universidad de Cádiz.

CONSEJO ASESOR

D. Alfons Martinell, Vicerrector de Ordenación Académica de la Universitat de Girona.

D. Eduard Miralles, Técnico del CERC de la Diputación de Barcelona.

D. Fernando de la Riva, CERO-CRAC.

D. Roberto Gómez de la Iglesia, Director General de la empresa Xabide.

©Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

©Los autores.

Precio: 10 euros.

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.

ISSN -1577-1172

D.L.

Diseño: José Luis Tirado.

Impresión: Servicio de Autoedición de la Universidad de Cádiz.

T E M A S

5 Editorial

9 Por unas políticas culturales performativas
Más promesas y menos obras...
Eduard Miralles

22 Los otros
David Hernández Montesinos

41 Dos fases indisociables de la gestión cultural
Planificar y evaluar
Lluís Bonet

51 Equipamientos Culturales de Proximidad en España en el s. XX
Las Casas de Cultura
Chus Cantero

E X P E R I E N C I A S

65 16 años en la ruta del rock'n'roll
Ignacio Juliá

71 10 años de Extensión Universitaria en la Universitat Jaume I
M^a Angels López Sierra y Albert López Monfort

78 Histórico Municipal de Villamartín:
un museo comarcal para el s. XXI
José María Gutiérrez López

95 La Universidad Trashumante
Tato Iglesias

99 La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y El Caribe
Octavio Arbeláez Tobón

103 Quinzena d'Art de Montesquiú (QUAM)
Anna Palomo

108 FronteraSur: un proyecto colectivo al filo del milenio
Alejandro Luque

117

LIBROS

- Almanaque. Franquismo Pop, *Enrique del Álamo Núñez*
- Los proyectos, *Ana González Neira*
- Perico el del Lunar, *José María Castaño*
- Coerción, *Luis Ben Andrés*
- Libertad de exposición, *Antonio J. González Rueda*
- Entre el estertor y la incertidumbre, *Juan Gómez Macías*
- Gestión de Proyectos Culturales, *Pedro J. González Fernández*
- Mi vida en el arte, *Eduardo Valiente*
- ¿Nuevas dramaturgias?, *Pepe Bablé*
- Bendita locura, *Salvador Catalán*
- Y yo caí... enamorado de la moda juvenil, *Jesús Serván*
- Apocalipse Show, *Víctor Amar*
- Atlas español de la cultura popular, *Ángel Olivera*
y *José Joaquín Gómez Barrios*

131

REVISTAS

- Cuadernos de jazz y Más Jazz, *Paco Gómez*
- Yellow Kid, *José Luis Fernández*
- PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico,
José Luis García Almozara

134

WEB

- Clubcultura.com
- Galería Milagros L. Delicado
- W3art: La comunidad artística en Internet

136

ASOCIACIONES, COLECTIVOS Y EMPRESAS

- Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya
- Federación Andaluza de Teatro Aficionado
- ERA. Laboratorio de Arqueología Experimental

Decíamos ayer. Parafraseando a nuestro querido Fray Luis de León decíamos en nuestro primer número que la revista **PERIFÉRICA** es una revista pionera en Andalucía. [...] Tampoco abundan en España aventuras como la nuestra, pocas y de vida irregular o breve, errores que trataremos de evitar a toda costa. Lo decíamos ayer, hace apenas un año, y parece que el axioma que sostiene que todo número de una revista está condenado al fracaso o a la máxima dificultad se ha roto.

Como un diciembre más, la revista vuelve a estar en sus manos después de un trabajo muy arduo para seleccionar temas y experiencias que puedan aportar algo en este nuestro territorio común de la cultura. Ya lo anunciábamos también en aquel primer número: nuestra apuesta iba a ser la de una revista con una estructura fija en la que en cada número contáramos con un bloque de reflexiones amplias y de mirada larga (los llamados TEMAS), un segundo apartado más pegado al quehacer diario de los que trabajamos en/con la cultura (EXPERIENCIAS) y un gran bloque de información útil sobre libros, revistas, webs o asociaciones (RESEÑAS). Esta estructura nos ha permitido que la revista tenga un formato diferenciado y cómodo para que las ideas fluyan blanco sobre negro.

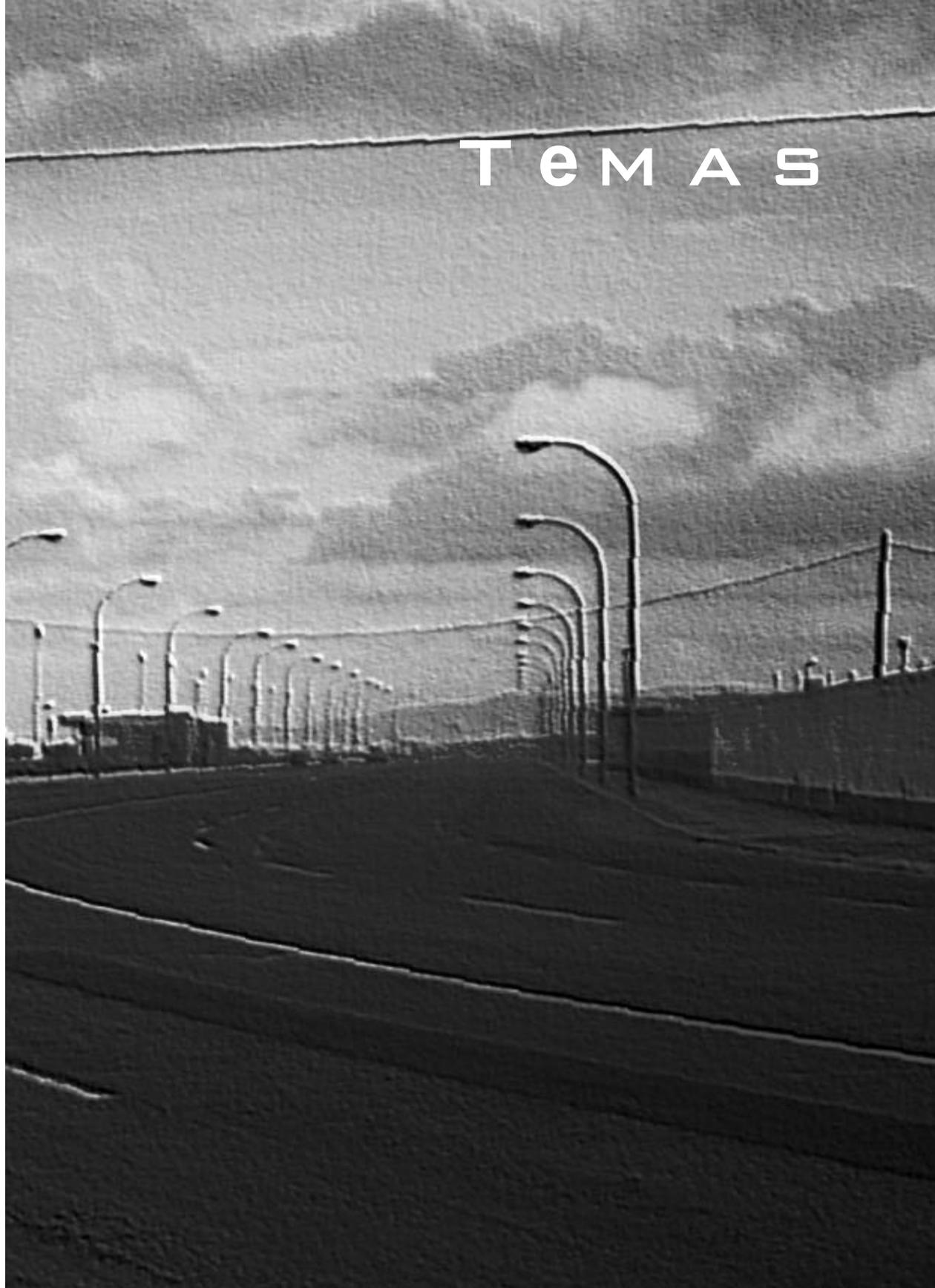
Durante todo este año 2001, la Universidad de Cádiz y el Ayuntamiento de Cádiz, han realizado un grandísimo esfuerzo para que la revista fuera conocida en todos los ámbitos posibles de la Cultura. Creemos que el objetivo, aunque siempre se puede aspirar a más, ha sido cumplido con creces ya que la publicación ha estado presente en los principales foros culturales de nuestro país y ha sido adquirida en casi todos los rincones del Estado Español.

Además, y gracias al impulso de la Biblioteca Central de la Universidad de Cádiz, todos los materiales del número 1 de **PERIFÉRICA** pueden ser vistos desde la red en formato electrónico de la forma más cómoda. Sabemos que ésta, y no otras, es la vía más segura para dejar de ser periféricos en nuestras iniciativas.

Para este número 2 os presentamos una propuesta que puede que no interese a todos, pero sí, seguro, que interesará a cada uno. Los que trabajamos en/con la cultura parece que ya tenemos nuestro foro, esperemos que no sea éste el último.

Hasta el próximo número 3.

TEMAS



POR UNAS POLÍTICAS CULTURALES PERFORMATIVAS MÁS PROMESAS Y MENOS OBRAS...

Eduard Miralles

Puestos a empezar, hagámoslo por el principio. Lo de "más promesas y menos obras..." es algo así como el colofón de una anécdota que el ilustre sociólogo y urbanista Jordi Borja cuenta a menudo, referida a un alcalde de Brasil que una vez leyó tal expresión en un grafiti pintado en los muros de la ciudad de Lima. En un premeditado y alevoso abuso de confianza, me atrevo a utilizar la frase sin su permiso (sin el de Borja, sin el del alcalde, sin el del autor de la pintada...) porque creo que resume de la mejor de las formas posibles lo que hoy en día constituye el problema central de las políticas culturales, territoriales o no. Dicho por pasiva: que el exceso de hacer y de obrar acabe de una vez por todas con las posibilidades de pensar y prometer.

El concepto, o mejor palabra, "performativas" aplicado como adjetivo a las políticas culturales mismas, quizás requiera un poco más de explicación; entre otras cosas, porque si ustedes van y buscan semejante vocablo en alguno de los diccionarios normativos o de uso de la lengua española contemporánea, lo más probable es que no lo encuentren. El Oxford Dictionary define "performative" (traduzco) como "algo perteneciente o relativo a la actuación" y, en segunda instancia, como "lo que denota una expresión que efectúa una acción mediante la palabra oral o escrita". Sin comentarios. Más a la americana, el Webster's (Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary), adscribe dicho adjetivo al territorio de la lógica y de la filosofía, asociándolo a una expresión o afirmación que ocasiona una actuación por el propio hecho de ser pronunciada, como sucede con la expresión "yo prometo", que ejecuta el acto de prometer en sí mismo. O sea, que cuando se promete -se dice-, se promete -se hace-; y ya saben ustedes la posición de centralidad que aquello del "puedo prometer y prometo" ocupa en el discurso político contemporáneo... Quizás porque, en política, el trecho que en la vida real existe entre lo dicho y lo hecho no es tan largo como a primera vista pudiera parecer. En los párrafos siguientes trataremos de analizar y justificar, si procede, este maldito embrollo.

Por lo menos desde el año 1991, fecha en que el francés Marc Fumaroli publicó su obra *L'Etat culturel. Une religion moderne*, el debate sobre los efectos más o menos perversos de las políticas culturales públicas aflora, con la intermitencia de un guardiana, a los lugares -escasos- que la opinión pública reserva a la cultura. En lo que a nuestro país respecta, la última manifestación de los desencuentros que la política

cultural provoca, quizás sea la flagrante contradicción que se desprende del análisis de los datos más recientes de producción y consumo cultural llegados a nuestras manos. Por una parte, la industria de la cultura y del ocio en España supuso en el periodo 1993-1997 un 4,5% del PIB nacional, el cuarto sector más productivo de la economía, con 22.922 empresas y 204.352 asalariados (los datos proceden del libro de Isabel García Gracia, José Luís Zofío y Yolanda Fernández, *La evolución de la industria de la cultura y el ocio en España*, editado por la Fundación Autor y la SGAE). Por otra parte, según datos de la Federación de Gremios de Editores de España presentados a principios del mes de noviembre relativos al presente año, en España sólo lee un 53% (un 58% en el año 2000) de la población mayor de 14 años, de los que un 22% son lectores ocasionales, y un 47% de los ciudadanos (un 42% en el año 2000) no leen nunca jamás. Para mayor inri de los forofos de las grandes inversiones bibliotecarias, la mayor parte de los ciudadanos compran los libros que leen, tan sólo un 15% los toma prestados, a otro 15% se los regalan, un 5% los pide en una biblioteca y un 1% los logra "de otra manera" (!). Sin duda, vamos a más. Tanto en lo uno como en lo otro. Y aunque el mal de muchos nunca deba ser excusa para el consuelo de los menos avispados, lo cierto es que -salvando tradiciones, distancias y concepciones del bienestar más o menos arraigadas- este *gap* es hoy por hoy un fantasma que recorre Europa, la cultura occidental y el mundo entero.

Sesudos analistas de la realidad contemporánea han puesto a menudo sus dedos en la llaga -doble- que hoy por hoy más escuece a las personas y las organizaciones sensibles a las políticas culturales y sus consecuencias. Quizás la que más, la paradoja de la difusión cultural. La democratización de la cultura en lugar de hacernos más cultos y más libres, se ha convertido en un nuevo factor de desigualdad y "distinción", en el peor sentido de la palabra. La apropiación de la oferta cultural puesta en circulación genera nuevos y mayores sesgos, fracturas insalvables entre la minoría ilustrada (cada vez más ilustrada y cada vez más minoría) y la mayoría indiferente. La otra, la úlcera no menos sangrante de los proyectos culturales faraónicos, de los contenedores sin contenido. En palabras de alguien más o menos prestigioso en el sector "un equipamiento es una cosa que se inaugura", un lugar o hito en el espacio en el que su función monumental acaba por poner en cuestión su calidad de instrumento. Tenemos muchas bibliotecas y muy pocas políticas de fomento de la lectura. Quizás sean éstas las dos únicas grandes cuestiones, los únicos problemas realmente trascendentes que una política cultural deba plantearse intentando resolverlos. Por una parte, la relación entre sus objetivos y sus impactos, habida cuenta que entre unos y otros no existe relación previa de causalidad evidente. Por otra parte, la proporción entre sus medios y sus fines, procurando evitar sus dos males más comunes: matar moscas a cañonazos, matar elefantes con pistolas de agua.

Frente a esto, cual viejo topo, la tentación neoliberal avanza implacable, sin prisas y

sin pausa, reivindicando tanto la modernidad del estado modesto (Crozier), como la insostenibilidad de la política cultural entendida como una nueva religión de estado (Fumaroli) o, simple y llanamente, ante la excepción cultural, la supremacía falsamente igualitaria del mercado (Vargas Llosa e *tutti quanti*...). Pensamiento más o menos único que alcanza su mayor concentración de bemoles en aquellos lugares donde todo aquello de las políticas culturales apenas empezó a echar raíces. España, sin ir más lejos. En consecuencia, y desde la vindicación fuera de toda duda de unas políticas culturales públicas, surgen inevitablemente ciertas preguntas: ¿Qué sentido tienen hoy en día tales políticas? ¿Cuál debe ser su lugar en aquella intersección, siempre incómoda por inestable, entre el estado, la sociedad y el mercado? ¿Qué retos, por usar el sonsonete más o menos tópico, deberán abordar inexcusablemente en su más inminente futuro?

Lo que sigue, a modo de decálogo, desigual tanto en intención como en extensión, sin ninguna pretensión de exhaustividad, pretende argumentar la pertinencia de tales preguntas dando algunas pistas para un debate posterior cuya envergadura excede, sin lugar a dudas, a las pretensiones y al alcance del presente artículo. Algo así como una personal, intransferible y modestísima "agenda veintuno" en los albores de este segundo año de siglo y de milenio, en la confianza de que su capicúa nos traiga más y mejor suerte a cultureros, cultuquetas, culturosos, y culturistas en general.

...que el exceso de hacer y de obrar acabe de una vez por todas con las posibilidades de pensar y prometer.

Primero:

Por una carta de derechos, deberes y servicios culturales básicos...

Las políticas públicas para la cultura tarde o temprano deberán enfrentarse al reto de formularse de la manera más parecida posible a como lo hacen el resto de políticas públicas. Expresando sin ambages cuáles son los derechos de la ciudadanía, los deberes de las instituciones y los servicios culturales básicos que deben ser producidos, sea quién fuere el actor mejor emplazado para prestarlos. Eludiendo, claro está, el dirigismo tanto como algunos falsos tabúes que, todavía con excesiva frecuencia, nos asaltan cuando hablamos de cultura. ¿Se discute acaso sobre un supuesto "dirigismo educativo" o "dirigismo sanitario" como consecuencia de unas políticas que determinan, con mayor o menor fortuna, qué derechos, qué deberes y qué servicios "mínimos", de obligado cumplimiento, deben ser producidos para el mayor número posible de ciudadanos? Nadie que esté en su sano juicio desconoce las limitaciones, contradicciones e imposibilidades de planificar lo cultural exacta-

mente del mismo modo como se planifica lo educativo o lo sanitario. Ello no obstante, la falta de parecido entre ambas realidades resulta sospechosa, y no precisamente a favor de quienes nos hallamos en la trinchera cultural. Un servidor, tras casi veinte años de oficio, todavía confía en presenciar la definición de unos estándares de normalidad cultural parametrizables, en mayor o menor medida, a imagen y semejanza de lo que sucede con las nociones de analfabetismo, de salud individual y colectiva... Y unas políticas culturales, claro está, que actúen en consecuencia. El tiempo, como en la canción, será testigo.

Segundo:

Habrá un día en que los políticos de la cultura hablarán de política cultural...

Las políticas públicas para la cultura, para ser creíbles una vez formuladas, han de serlo en primer lugar para quienes deberían ser sus sujetos primordiales y principales portavoces: los políticos de la cultura. ¿Han observado lo poco que hablan los políticos, con responsabilidad institucional o sin ella, sea cual fuere el color de su cartilla, de y con el lenguaje de lo que se ha dado en llamar la "política cultural"? Tampoco es éste el momento, aunque quizás sí sea el lugar, para trazar las genealogías de la política cultural como discurso (posibles y emboscados plumíferos periféricos: ¡oído al parche!). Lo cierto es que, tras quince o veinte años de subsistencia y mal vivir, raras veces ha conseguido superar el círculo vicioso de esa docena corta de presuntos expertos y de quienes, con mayor o menor dignidad o prudencia, se autoinculpan como "gestores culturales". Quizás por falta de voluntad de incidencia política entre los del gremio. A lo mejor porque los instrumentos básicos para la fijación de un discurso (la sanción académica, la existencia de espacios públicos visibles, la tradición consolidada a lo largo del tiempo...) están todavía por ver o por nacer. Todo corporativismo tiene una de sus bazas principales en la jerga utilizada por sus miembros. Es algo que saben muy bien los profesionales que ejercen a la sombra de largos siglos de tradición corporativa (médicos, abogados...). Pero en este caso lo que sucede es que el discurso y su sujeto están como descentrados. Quién puede proferirlo no es quien lo profiere, con lo que su potencial credibilidad decae. Más aún, es como si lo de la "política cultural", dicho así entre comillas, mayormente diera grima o repelús a los políticos de la cultura. Incluso cuando, en contadas ocasiones, dicho discurso emerge a la luz pública (me refiero, in extenso, a los medios) suele ser consuetudinariamente lapidado, bajo acusaciones de criptoculturismo y tecnocracia. Revisen si quieren, a modo de ejemplo, en su particular hemeroteca lo tocante al tratamiento dispensado por los medios al Plan Estratégico del Sector Cultural de Barcelona, allá por el noventa y nueve del pasado siglo, y sobrarán los comentarios. Como no dijo el poeta, entre el silencio y la pedrada, sigue cayendo la sombra.

Tercero:

De cómo y por qué las industrias culturales no pueden manejarse únicamente desde los ministerios de industria...

Las políticas públicas para la cultura se inscriben -gajes del oficio- en la encrucijada entre tres modalidades de acción política difíciles de armonizar y conjugar si no se consagra una especial energía a tal efecto. Quizás porque las políticas públicas para la cultura, a pesar de su relativa bisoñez, -no hay mal que por bien no venga- son "modernas" en una concepción rigurosamente sincrónica de este término. Es más, lo "relacional", tan en boga entre los exégetas del estado del bienestar, parece algo consustancial a la política cultural. Si por una parte se orientan o deben orientarse hacia la necesidad, entendiendo la cultura como un servicio básico, procurando acabar con las carencias (hacer que la necesidad tienda a cero) mediante estrategias de tipo social y comunitario, por otra parte se orientan hacia la demanda, entendiendo la cultura como un valor añadido que incide decisivamente en la calidad de vida de la ciudadanía, procurando incrementar dicha demanda al máximo mediante estrategias educativas y de comunicación, las políticas culturales, en tercer lugar, también se orientan hacia la oferta, entendiendo la cultura como un producto en el mercado,

procurando equilibrar la producción y el consumo mediante estrategias mercantiles en el terreno de la industria cultural. Quizás por esta razón, la realidad de la política cultural como algo netamente intersticial, deben existir y

existen los ministerios de cultura, y no los de la viudedad, la trigonometría o el automóvil, respectiva y aleatoriamente. Porque estas tres últimas cosas son -con perdón- unidimensionales en los términos de la acción política, mientras que la cultura no lo es. He ahí la razón por la que las industrias culturales no pueden manejarse únicamente desde el ministerio de industria, ni la formación de públicos desde el de educación, como si de unas especialidades de su disciplina se trataran. Aunque Manuel Vázquez Montalbán dijera hace ya algunos años aquello de que "las políticas culturales se cocinan en los ministerios de economía". Aunque hoy en día, por no tener, hay ministerios de cultura que no tienen ni cocina... Como sea que en nuestra reciente coyuntura se ha discutido más de lo necesario acerca de estas cosas, hay que concluir con una cierta contundencia que las políticas públicas para la cultura deben inscribirse obligatoriamente en el ojo del huracán de dicha encrucijada, tripulando con la mayor destreza posible una tensión tremendamente interactiva, a veces insostenible. A pesar de los riesgos. De ahí su importancia.

La democratización de la cultura en lugar de hacernos más cultos y más libres, se ha convertido en un nuevo factor de desigualdad.

Cuarto:

El territorio y sus utopías, entre la subsidiariedad y la globalización...

Como el subtítulo de esta revista reclama su vocación de analizar las relaciones entre la cultura y el territorio, vamos a ser sinceros. Con los años, hemos tenido que rendirnos a la evidencia de que las políticas públicas para la cultura no llevan del todo bien lo del territorio. Como un matrimonio bien avenido, intentan guardar las apariencias y se soportan mutuamente como buenamente pueden. Entre otras cosas, porque el territorio ya no es lo que era y las políticas públicas para la cultura -parafraseando al sabio Castells- resultan demasiado grandes para lo local y demasiado pequeñas para lo global. Esta afirmación de orden general reclama forzosas concreciones, al menos dos. En primer lugar, lo difícil que resulta planificar los servicios territoriales atendiendo a criterios de territorialidad preceptiva. El hecho de que no podamos asignar cuotas de servicios culturales a grupos de ciudadanos y ciudadanas de un modo vinculante, tal y como sí lo hacemos con otro tipo de servicios públicos, no por ser una evidencia deja de ser un problema, tanto en términos estratégicos como operativos. Aún a sabiendas de que la población de un barrio o de un municipio no puede ser condenada a saciar sus prácticas culturales en el equipamiento habilitado a tal efecto en su territorio de referencia y, más aún, que la distancia constituye un factor de "valor añadido" en las prácticas culturales (uno, lejos de casa, visita cosas -teatros, museos...- que probablemente no pisaría jamás en su tierra: he aquí el gran misterio del llamando "turismo cultural"), debemos apostar por ciertas escalas y órdenes de planificación territorial que aproximen el servicio cultural a los restantes servicios básicos. Y la clave está en los órdenes de planificación intermedios, a caballo de lo local y lo regional, que configuran algo así como los territorios reales en los que de hecho se dan los flujos de movilidad no obligada de la población en torno a la cultura. Desde la Diputación de Barcelona se lleva un cierto tiempo analizando las virtualidades de estos territorios intermedios en la provisión de servicios culturales de proximidad en distintos países europeos y, a la espera de la inminente publicación de los resultados de dicho trabajo, podemos avanzar rotundas afinidades tanto en la pertinencia de este espacio (que en la jerga cartográfica europea corresponde poco más o menos a lo que se conoce como "nuts 3") para la planificación, como en la inexistencia, salvo las consabidas y honrosísimas excepciones, de modelos de intervención contrastados y solventes. La segunda constatación tiene que ver con la tensión, a veces insalvable, a la que las políticas culturales contemporáneas se ven sometidas, entre las exigencias de dos de los *mots d'ordre* quizás más rotundos en nuestros días. Por una parte, la consigna de la subsidiariedad: que toda política o servicio que pueda situarse en los niveles de la administración o de la sociedad más cercanos a la ciudadanía, se aleje de ellos lo menos posible. El tratado de la Unión Europea, entre otras cosas y al menos en teoría, se fundamenta en dicho principio de subsidiariedad. El hecho de que la eurocracia al uso no vea más allá de la subsidiariedad por parte de la Unión hacia los estados miem-

bros y desconsidere olímpicamente los niveles regionales y locales, por no hablar ya de la delegación de responsabilidades hacia la iniciativa social, es harina de otro costal. Por otra parte, el imperativo de la globalización: muchas políticas culturales territoriales que se mueven en el ámbito de lo local y de lo regional comienzan a ser conscientes que frente a la creciente mundialización y transnacionalidad de los oligopolios industriales del ocio y el entretenimiento no se puede actuar solamente desde la estricta subsidiariedad, siendo precisas nuevas estrategias, nuevos instrumentos y nuevas armas. De muchos, pequeños y dinámicos davides contra pocos, grandes y estáticos goliats. En eso estamos, que no es poco.

Quinto:

De la institucionalización a la institucionalidad...

Hace pocas semanas, la Conferencia Iberoamericana de Ministros de Cultura celebrada en Lima (Perú) acusaba la falta de institucionalidad de las políticas públicas para la cultura y la urgencia de salvar este déficit. De hecho las políticas culturales, a causa de su devenir histórico, cuentan con elevados déficits de institucionalidad no sólo en países de relativa juventud democrática. En buena medida, se trata de una consecuencia de la capacidad de las políticas culturales para operar como políticas con elevado valor simbólico, con el que contribuyen a la legitimación de las políticas de carácter general, haciéndose quizás un flaco favor a ellas mismas. Podríamos afirmar que las políticas públicas para la cultura hasta hoy han estado más orientadas hacia la institucionalización de sus estructuras que hacia la institucionalidad de sus propias políticas. Algo que se traduce en dos amenazas que hay que abordar con premura. La primera tiene que ver con la ausencia de desarrollos normativos suficientes para la acción cultural. Todavía en la actualidad y no sólo en nuestro país, la legislación específica en materia de cultura tiene agujeros negros y lagunas significativas. En buena medida porque la orientación fundamental de las políticas ha sido de servicio y no normativa. La segunda se sitúa más propiamente en el dominio del pacto que en el territorio de la ley, que en el caso de la cultura es un territorio de tremenda indefinición y de enorme concurrencia cuando se trata de dilucidar niveles competenciales con el objeto de determinar quién debe hacer qué cosa. En este sentido, y frente a una estrategia cartesiana, definida de arriba a abajo, que se base en la determinación de competencias y responsabilidades a partir del mínimo grado de solapamiento, lo que desde aquí se propone como razonable es progresar hacia una institucionalidad de abajo a arriba, basada en la concurrencia entendida no como un mal menor difícilmente evitable, sino como una de las características en el diseño de las políticas de producción de servicios de nuestra época, donde lo que importe no sea tanto quién hace como qué debe hacerse, determinándose posteriormente y mediante la vía del pacto cuáles son los agentes que están en mejores condiciones para garantizar dicho imperativo de institucionalidad en cada caso.

Sexto:

De lo público como propiedad privada de la administración...

No todo el monte es orégano. Ni toda la sociedad es civil, ni toda la administración es pública. Ni tampoco, en honor a la verdad, todo el mercado es intrínsecamente perverso. Sería demasiado hermoso como para ser cierto. Las políticas públicas para la cultura deben aprender urgentemente a manejarse con unos interlocutores cuya configuración es algo más magmática que la que nos enseñan en los mil y un másteres en gestión cultural del universo. Una realidad híbrida y mestiza, donde tras un proyecto, servicio o iniciativa con capacidad de innovación suelen encontrarse configuraciones estructurales por lo menos poco ortodoxas. Donde lo público deja ya de ser, y ojalá que ya no lo sea de una vez por todas, propiedad privada de la administración. Casi como en la canción: "todo lo que me gusta es ilegal, etcétera". Lo de la "governance" (que algunos académicos, con más voluntad que ciencia, se esfuerzan a traducir como gobernabilidad, "gobernanza" o buen gobierno) es otro concepto que se impone en múltiples foros de discusión política internacional. Entre otras cosas -o mayormente- porque los estados están empezando a hacer de la necesidad virtud en lo tocante al abandono de su antigua e ilimitada omnipotencia en la gestión de la cosa pública. Lo que comienza a situarnos frente a un nuevo estado de cosas, en el que la distribución de los roles tradicionales en binomios antagónicos claramente diferenciados comienza a ser poco operativa e inviable: lo público frente a lo privado (y por extensión, lo social como categoría subsidiaria de lo privado), el estado frente al mercado, la sociedad administrada (la administración) frente a la sociedad organizada (las asociaciones)... Pares ordenados obsoletos frente a una nueva distribución de las relaciones de poder, en aras a una mayor y mejor gobernabilidad de las situaciones y de los asuntos de interés general. Y llegando a este punto cabe preguntarse cómo el sector cultural lleva este asunto por una doble razón: mientras que su ámbito de intervención, la cultura, es intrínsecamente más híbrido y mestizo que otras disciplinas, en términos de estructuras, organizaciones y relaciones entre sus agentes, por otra parte, la relativamente reciente tradición de sus políticas y organizaciones y comporta que quizás esté todavía en un momento de maduración de las monoposiciones respectivas, momento en el que nuevos cambios pueden generar una mayor indefinición y desasosiego. Que los dioses nos libren de imitar el error ajeno cuando ya dejó de tener sentido incluso para quién lo cometió con mayor o menor dosis de inconsciencia.

Séptimo:

Infraestructuras, más *soft* y menos *hard*...

○ en palabras de un conocido y reconocido intelectual orgánico catalán, haciendo referencia a un extendido adagio sobre sus compatriotas, "menos piedras y más panes". Mucho se ha hablado del "mal de la piedra" y sus consecuencias en el ámbito

de la política cultural. Distintos artículos de la primera entrega de esta misma publicación, sin ir más lejos, hacían alusiones directas o veladas al tema. Ello no obstante, la plaga persiste, pertinaz como la sequía, sin visos de discontinuidad a corto y medio plazo. Al inicio de estas páginas nos referíamos al síndrome del contenedor sin contenidos, del equipamiento concebido como algo con una misión estrictamente inaugural y protocolaria, a lo excesivamente frecuente que resulta que el equipamiento, en su tensión entre su dimensión monumental y su dimensión instrumental, a las primeras de cambio tire la toalla a favor de lo primero y en contra de lo segundo... Se trata de algo que sucede en escalas de magnitud distintas. Los museos decimonónicos eran todos iguales por fuera, pero contenían tesoros muy distintos en su interior. Los museos del siglo XXI plantean sus singularidades en los contenedores y, en algunos sectores de especialidad, en especial en el arte contemporáneo -quizás el paradigma por excelencia de la contemporaneidad museológica y museográfica- la homogeneidad banalizadora de sus contenidos resulta rayana en lo inquietante. Y no hablamos solamente del "efecto Guggenheim" y sus epígonos. El caso es que en el otro extremo de la escala de las infraestructuras y su excelencia, en los denominados "centros culturales polivalentes", sucede tres cuartos de lo mismo. Tras veintitantos años de obra pública en cultura, lo normal sigue siendo el no pensar en los contenidos o, en el mejor de los casos, no hacerlo hasta que la infraestructura ha coronado ya su construcción y es intocable. En el imaginario individual y colectivo de quienes se ocupan de estas cosas persisten rancios tópicos emparentados con las ideas de que lo que es para todos y sirve para todo no puede estar predeterminado, que la polivalencia equivale en realidad a indeterminación, que la gente -¿el pueblo?- es quién da contenidos *motu proprio* a los lugares... lejos aquí de una apología del dirigismo o de la tecnocracia. Se impone superar un cierto modo de hacer, quizás justificable en un período de urgencias históricas y necesidades perentorias, que hoy por hoy no puede ser considerado más que vicio, rutina o apego a la tradición periclitada, según el grado de corrección política con el que se quiera juzgar el asunto. ¿ Por lo tanto, qué hacer para ir más allá de este verdadero "muro de las lamentaciones", nunca mejor dicho si hablamos de piedras y cultura?. Hace tiempo que sospecho que la fórmula, nada magistral, es tan sencilla de recetar como difícil de aplicarse con acierto. La consigna a lo mejor les dice algo: "programa, programa y programa...". Apostar por el diseño de *software*, el programario de marras, como única salvación posible. Y hacerlo además no cada cual desde su campanario, sino desde lugares, comunes, que permitan las economías de escala, el diálogo entre las instituciones y la ciudadanía, la evaluación en términos

Un servidor, tras casi veinte años de oficio, todavía confía en presenciar la definición de unos estándares de normalidad cultural.

de efectividad y de impacto a medio y largo plazo (y no sólo los precipitados aquí temato de la eficiencia o la eficacia)... cosas que, hoy por hoy, siguen sin estar demasiado presentes en la agenda. Una excepción que confirma la regla en este sentido es el proyecto que ha empezado a desarrollar la fundación Kaleidos.Red, constituida por algunos ayuntamientos españoles, sobre equipamientos de proximidad a escala municipal.

Octavo:

Sistemas operativos, más organización y más redes...

Seguiremos con la parábola informática. Las organizaciones para la cultura se conciben todavía con frecuencia como estructuras cerradas en ellas mismas, con bajísimos niveles de conectividad entre sí y con su entorno territorial o sectorial más o menos inmediato. Existen gloriosísimos botones de muestra. En mi ciudad, sin ir más lejos, algunos de los polos de atracción cultural de gran intensidad y de cuyo nombre no quiero acordarme comparten un mismo espacio urbano (con lo que ello implica en términos de percepción institucional y de visibilidad de su oferta por parte de la ciudadanía) ignorándose olímpicamente en sus programaciones y proyectos. Demasiadas veces las organizaciones culturales, de organización sólo tienen su nombre. Bien porque continuamos instalados en aquella beatífica, por bohemia, convicción de que el amor al arte todo lo justifica o, lo que es peor, porque hemos entregado nuestras mejores prendas a las garras de los consultores de organizaciones en jauría, quienes siguen sin entender por el momento de qué va un proyecto cultural y cómo funciona. Observar el comportamiento de las organizaciones culturales y avanzar, a partir de dicha descripción, en propuestas de diseños organizativos innovadores y adecuados al mismo tiempo es algo que está por hacer. Tampoco se trata aquí de animar a la generación espontánea de redes, vengan de donde vengan. Los británicos, en este sentido, haciendo gala a la sazón de su pragmatismo y su flema, hace tiempo que concluyeron que *networking is not working* (o sea, que la mejor manera de no trabajar es hacerlo en red). Pero hay que seguir insistiendo en lo excesivamente invertebrado que está en España el sector de la cultura, así como en la escasa o nula presencia de personas, organizaciones y proyectos de nuestra tierra en redes internacionales. Lo de la internacionalización, salvo para cuatro euroadictos quienes, según palabras de alguien que forma parte del consejo de dirección de esta misma revista "cuando oyen hablar de Europa ya agarran su maleta", sigue siendo una asignatura no ya sólo pendiente de aprobación, sino incluso de matriculación pendiente, lo que en el futuro inmediato nos va a situar en una posición de notable desventaja. Porque lo de ir a "pillar" a Bruselas, léase lo de los fondos y programas europeos, claramente es otra cosa...

Noveno:

Programadores, reconversión forzosa o jubilación anticipada...

Las políticas públicas para la cultura reclaman a gritos un cambio de polaridad, un giro de alcance copernicano en lo que hasta el día de hoy ha constituido su centro de gravedad: la difusión de productos, bienes y servicios artísticos y culturales. Una condición necesaria para democratizar la cultura, para promover la democracia cultural o para ambas cosas a la vez es que los dos polos que generan los flujos fundamentales en el campo de acción cultural, el polo de la creación y el polo de la ciudadanía, recuperen más y mayor centralidad. Lo que implica avanzar hacia una nueva generación de políticas culturales, unas políticas de nuevo corte, no sólo distintas, también más complejas. Más complejas, por ejemplo, en lo tocante a lo que podríamos llamar su "distancia" del objeto de su acción política. En este sentido, unas nuevas políticas culturales mucho más orientadas a la creación deberán ser más liberales, más "distantes" respecto de los artistas y sus fenómenos creativos... Y al mismo tiempo, unas nuevas políticas culturales mucho más orientadas a la ciudadanía, explorando más allá de los límites actuales las capacidades de apropiación de la cultura por parte de los individuos y de las comunidades, deberán ser más intervencionistas, en la línea de lo que se ha dado en llamar políticas y servicios de proximidad. Entre lo uno y lo otro, las políticas de difusión cultural, basadas en la distribución, deberán perder protagonismo y ser subsidiarias de la sociedad y del mercado, interviniendo cuando aquellos no sepan o no puedan hacerlo, o cuando no lo hagan en unas condiciones mínimas de igualdad y de justicia. Y los *soi-dissant* "programadores", bajo pena de jubilación forzosa anticipada u ostracismo permanente, deberán cambiar de chip y reconvertir sus estrategias y su discurso: para que los ciudadanos sean algo más que "públicos" a los que hay que captar y "fidelizar" a cualquier precio. Para que los creadores no sean simplemente una eventualidad, incluso una excrecencia, en la cadena de producción que, además, tienen el atrevimiento de exigir algo así como un "salario del autor" por su modestísima contribución al ciclo inicial de la vida del producto. ¿Cómo lo ven?: mucho que hacer, pero posible...

Décimo:

Nada más práctico que una buena teoría...

A lo largo de la última década hemos asistido, siendo incluso protagonistas en algunos momentos, a la demanda de una mayor centralidad para las cosas de la cultura en el seno de las políticas públicas. Buen ejemplo de ello es el título de la sección europea de Nuestra Diversidad Creativa, el informe mundial sobre la cultura y el desarrollo que coordinó el profesor Pérez de Cuéllar: *In from the margins*, en su versión anglosajona, y *La culture au coeur*, en su versión francesa. "Desde los márgenes", o "La cultura en el centro". Dicho texto, en su edición española, se trastocó

en algo así como *Sueños e identidades*, por circunstancias que ahora no vienen al caso. Lo cierto es que, a fuerza de insistir, la gota malaya causó efecto y hoy en día pocas son las políticas que no hayan otorgado a la cultura una cierta posición de centralidad en sus discursos. La santísima trinidad de las políticas estructurales, es decir, la cohesión social, el desarrollo económico y la ordenación del territorio, se acogen ya hoy en día a su vocación cultural para justificar sus gracias y sus desgracias, en sus mayores éxitos y sus peores fracasos. Un dato colateral, la procedencia de los dineros que dedica la Unión Europea a lo cultural, viene a corroborar dicho estado de cosas. De cada diez pesetas que a lo largo de los últimos diez años han ido a parar a proyectos vinculados con la cultura, sólo dos procedían de fondos explícitamente culturales, mientras que casi siete salieron de los llamados fondos estructurales. Ante esto, algo que no es para tirar cohetes pero que tampoco constituye ninguna mala noticia, los del gremio solemos reaccionar con un cierto aturdimiento, como si el hecho de que nuestros hermanos mayores ahora acojan la cultura en su seno a la postre nos hiciera sentir desplazados. A mi modo de ver, existe un par de fenómenos complementarios que emergen peligrosamente. El primero, la consolidación galopante de la tendencia al pragmatismo a ultranza y al tacticismo

Lo local y lo regional
configuran algo así como los
territorios reales en los que de
hecho se dan los flujos
de movilidad.

desenfrenado entre los nuestros; ¡oh! paradoja, no haya nada más incómodo para los de la cultura que el discurso. Lo segundo, la demanda y la necesidad creciente de discurso por parte de las políticas estructurales y, lo que es mejor todavía, el descubrimiento de lo cultural como un filón inmejorable para la construcción de

sus discursos. Insisto, para lo malo pero también para lo bueno. Desbordados como vamos con nuestras programaciones, con la gestión de nuestras grandezas y miserias cotidianas, ni miramos ni vemos como ya ahora mismo muchos de los proyectos culturales relevantes y significativos tienen poco o nada que ver con los departamentos presuntamente responsables de la cultura. Y ante este panorama, o conseguimos convencer a nuestros camaradas de que no hay nada más práctico que una buena teoría o lo tenemos más bien crudo. De no ser que lo de empecinarse en explicar la desgracia propia como consecuencia de la mala fe ajena deba pasar ya a formar parte de nuestro *ethos* corporativo.

Puestos a acabar, hagámoslo por el final. Que no puede ser otra cosa que el principio. Así que, por favor, en lo que a las políticas culturales se refiere, menos obras y más promesas, porque decir y prometer constituye una de las formas básicas, por no decir la que más, de los mecanismos de la acción política, no lo duden. Siempre y cuando, claro está, que la deuda que se contrae prometiendo esté sometida y pue-

da ser fiscalizada mediante sistemas democráticos (algo que, dicho sea de paso, suele brillar por su ausencia en las instituciones de esta nuestra parte del mundo). Y porque el lugar de la cultura y sus estrategias no puede ser otro que el de la formulación de las utopías posibles. Ese plus de elevación, y en consecuencia, de visibilidad y proyección hacia dentro y hacia afuera que no sólo es compatible, sino incluso indispensable, para una política pública que se quiera de amplia base. Por lo tanto, base por altura, como en las geometrías de nuestra escolaridad, una fórmula irrenunciable para la construcción de nuevos y mejores poliedros cargados de futuro.

E.M.

Para más información:
Centro de Estudios y Recursos Culturales
Diputación de Barcelona
mirallesve@diba.es

LOS OTROS

DEDICADO A QUIENES NOS EVIDENCIAN LA REALIDAD

David Hernández Montesinos

La petición fue bien precisa: escribir sobre gestión cultural en primera persona, desde la experiencia vivida. Pues eso hice y aquí está este escrito necesario sobre casi veinte años de trabajo en la cultura, involucrado en la construcción de nuestra realidad, asomándome a la ventana o abriéndola yo mismo. Abriendo puertas o dejándome invitar por otros que las abrieron antes.

Al final me queda una duda: ¿quién ocupa el espacio de quién?, ¿quién es realidad y quién ilusión de realidad?, ¿fui yo o fueron los que me rodeaban, sin ellos saberlo, los que hicieron realidad...?

Al principio, simplemente no hablábamos de gestión cultural, creo que la mayoría de los que luego nos hemos ido desempeñando en esa "disciplina" empezamos más bien en la animación sociocultural, a la que por supuesto tampoco la denominábamos de esa manera. Digamos que nos encontramos una amalgama de gentes con procedencias diversas pero convergentes: el movimiento vecinal, colectivos populares, asociaciones juveniles, activismo político o sindical... Estoy fijándome ahora en una época: finales de los setenta y los primeros ochenta.

Recién salíamos de la dictadura, algunos éramos muy jóvenes, pero por las peculiaridades del momento y por una especial sensibilidad ante lo que estaba ocurriendo, sin olvidar las influencias y contagios familiares, confluíamos con otros más experimentados y de los que bebimos todo ese caudal que hablaba de democratización de la cultura y de democracia cultural.

Recuerdo que la primera visión que tuve de lo que luego ubicaría en el quehacer de la gestión cultural fue en un viaje a París, cuando visité por primera vez el Centro Pompidou -era exactamente 1976 y yo un preuniversitario. Es obvio señalar el deslumbramiento que me produjo. Para mí fue la primera materialización de la idea de democratización de la cultura: un espacio multipropuesta, motor de atracción del tráfico de gentes diversas (en la capital francesa descubrí los conceptos tan en boga ahora: sociedad multiétnica, diálogo de culturas...), facilitador del acceso a la información (la "Biblioteca Pública de Información" creada en aquel momento, me fascinó absolutamente), anticipador de propuestas innovadoras e invasor al mismo tiempo del espacio urbano circundante, con una plaza de acceso convertida en pun-

to de cita de la fauna urbana más variopinta y *underground* que yo jamás había visto.

Desde luego en aquel momento mi mirada era la de un mero consumidor cultural ávido de tragar, entre *baguette* y *baguette*, conocimiento, experiencias y toda entrada de información que se cruzase en mi camino. No me paraba a analizar con otra mirada que no fuera la de la absorción de realidades, impactantes para mí. La observación crítica llegaría más tarde, bastante más tarde. Pero, aquel descubrimiento del Pompidou, me introdujo sin yo sospecharlo, en el terreno en el que más tarde acabaría desarrollando mi actividad profesional y, curiosamente, estableció un nexo con el país vecino que luego se mantendría inquebrantable durante mis siguientes veinticinco años hasta la fecha y confieso que sin yo buscarlo, pero en todos los ámbitos en los que iba aterrizando, acababa relacionándome directa o indirectamente con Francia; y yo con estos pelos.

Y vuelvo a la in-nombrada animación sociocultural de aquel momento. Mi referencia inicial es el Centro de Cultura Popular en Madrid. Un colectivo de personas vinculadas a un amplio espectro de organizaciones cuyo denominador común era la construcción de un tejido democrático en la sociedad civil, desde una visión progresista -podría llamarla ahora socialdemócrata, no en aquel momento que se auto-percibía más a la izquierda- y con un enfoque clave: el del aprendizaje democrático y, desde él, la democratización de la cultura. Fue en el CCP donde aprendí que para un planteamiento de gestión cultural que vincule sus objetivos al éxito de dicho enfoque, es imprescindible crear determinadas condiciones en la sociedad hacia la que se dirige que le permitan digerir nutritivamente sus propuestas. Sobre esas condiciones que entonces yo sólo iba percibiendo de manera inductiva, me referiré más adelante.

No puede desarrollarse con éxito una gestión cultural que persiga emancipar culturalmente a una población, sin crear las condiciones.

Justo en ese momento, 1979-80, comenzaban los primeros ayuntamientos democráticos, mayoritariamente gobernados por la izquierda en los municipios más grandes. Y con ellos, llegarían los primeros planteamientos de políticas culturales, la creación masiva de equipamientos para la cultura, la dotación de presupuestos y la contratación (precaria) de profesionales para la gestión de programas. Creo que fue un gran momento, a pesar de esa precariedad en el empleo, supongo que más madrileña que de otras ciudades del Estado; nos ilusionamos con una eclosión brutal de propuestas e iniciativas de creatividad cultural. Salíamos de una cierta ignorancia sobre lo que era la cultura de calidad, planteada con criterios de masividad y de

mocratización de su disfrute. Nos despojábamos de la cutre herencia del franquismo y nos desinhibimos. Nos entregamos con pasión a la "movida" con nuestro máximo "gurú" Enrique Tierno Galván. Y gozamos de la heterodoxia y la irreverencia y de un desenfado ávido de cambio en los modos culturales existentes hasta ese momento.

Nos llenamos de centros culturales de barrio, de fiestas populares recuperadas, de teatros alternativos. Empezamos a ser incluidos en los circuitos internacionales de conciertos y exposiciones. Descubrimos fachadas y rincones urbanos deslucidos por años de aburrimiento y desidia. Y se empezó a desarrollar el movimiento asociativo.

Pero lo más importante fue que nos empezamos a interrogar sobre la gestión de la cultura. Buscando respuestas desde todos los ángulos: desde las artes, desde el tiempo de ocio, desde la animación juvenil, desde el movimiento vecinal.

Surge entonces la necesidad de formarse, de introducir rigor en la intuición. En Madrid se constituye la Comunidad Autónoma, 1983, y desde la Consejería de Educación y Cultura se inicia un proceso bien interesante para nutrir al tejido social de base. Tres personas en ese proceso me parecieron claves: el Consejero, el Director General de Juventud -Manolo Fernández- y Pepe Molina, en el impulso de un proyecto: el de la Escuela de Animación de la Comunidad de Madrid. Y para mí, otras más, Pepe Cuesta, Amparo Armengol, Eduardo Montero, de Scouts de Madrid. Me resulta imprescindible hablar de las personas. Los procesos son las personas que los hacen o que crean condiciones para que se hagan. A la sazón yo ejercía como responsable de formación de aquella asociación juvenil, el ala progre del movimiento scout en Madrid; y, por el criterio de participación que se adoptó para crear la Escuela de Animación de la CAM y por mi propia formación académica, me incorporé al equipo pedagógico que diseñaría el proyecto de dicha entidad.

Pero lo interesante del proceso de creación fueron los meses en los que pudimos conocer de cerca el recorrido y las experiencias de instituciones públicas y sociales que ya entonces nos llevaban unos, pocos, años de adelanto. Y concretamente me centro en Barcelona, en su acción municipal. Ejemplo de anticipación y buenas prácticas en la gestión de la cultura, enfocada con auténtica visión global, bien éste poco frecuente. Globalidad que integraba todos los públicos con ofertas diferenciadas y personalizadas. Globalidad que integraba programación, con equipamientos, presupuestos y profesionales para gestionar el conjunto. Globalidad que entendía de previsión, de impactos, de evaluación, de continuidad o de estacionalidad en las propuestas, de comunicación y de marketing. A lo mejor justo en aquel momento no todo lo denominaban así, pero lo hacían y hablaban en ese lenguaje. Seguro que los barceloneses protagonistas de aquella gestión de la cultura que yo percibía serían más autocríticos, pero ahora me toca rescatar de la memoria los impactos positivos. Y observar hace ya bastante más de diez años cómo gestionaban un

sistema electrónico de explotación de información sobre los usuarios de una ludoteca, personalizando el uso y analizando los datos para "fidelizar" a su público-cliente, pues qué queréis que os diga...

Y me ratifiqué en la idea mencionada: no puede desarrollarse con éxito una gestión cultural que persiga emancipar culturalmente a una población, sin crear las condiciones, y esas condiciones empezaban a perfilarse: capacidad de aprendizaje, espacios de identificación y producción, creación de contenido, provocación dialéctica sobre la cultura, organización, formación y reciclaje continuos, recursos... Todo lo demás, como diría el escritor venezolano Juan Carlos Chirinos, "es paja y estos carajos sólo promocionan lo que les deja plata o es de su mismo grupo e intereses". Por eso, me resultó falso el debate pueril que se generó en esos años entre animación sociocultural y gestión cultural.

El problema radicaba en que determinados profesionales y políticos presentaban la gestión cultural como el estadio posterior a la animación sociocultural, y en la medida en que los propulsores de ésta no cesasen en su intento, se acababa planteando una supuesta confrontación entre dos miradas distintas del abordaje del desarrollo cultural. Creo que era banal la discusión. Simplemente se trata de categorías diferentes. Una adverbial y la otra sustantiva. La gestión por sí misma no supone un concepto sobre la cultura, mientras que la animación sociocultural sí. La gestión cultural alude por tanto a un hecho adverbial, mientras que la animación sociocultural implica algo sustantivo, al encerrar un enfoque bien delimitado del desarrollo de la cultura. El que exista gestión cultural no es algo bueno o malo por sí solo, la bondad no radica en el hecho de existir gestión, sino en la concepción cultural sobre la que se aplica.

Es obvio que la gestión se hace imprescindible en procesos avanzados del desarrollo cultural, pero de la misma manera en que es necesario aplicar mecanismos de administración de los recursos e introducir el concepto de gerencia de los bienes culturales (tangibles e intangibles) cuando la complejidad aumenta. Pero la necesidad de la gestión no puede convertirla en el factor sustantivo de la política cultural, sea ésta de titularidad pública o privada. Esa es la cuestión. Sin embargo, en aquel momento, la gestión se empezó a escribir con mayúsculas y se funcionarizaron multitud de procesos y espacios culturales, primando más el impacto mediático o la eficiente gestión económica que cualquier otro componente. Los gestores se convirtieron en funcionarios de la cultura y les fue bien, ahí siguen. Claro, que no conozco su contribución real al avance de la cultura de todos. La mayor parte de ellos se han quedado en la pura administración de lo existente o en el recabar y administrar los recursos disponibles en las ya infinitas Administraciones, para su personal sostenimiento. Tarea bien digna, por otro lado.

Y en esas estábamos. La orientación que en aquel momento le imprimimos al pro-

yecto de la Escuela de Animación de la Comunidad de Madrid fue el de la animación sociocultural. Pero no por ello, dejamos de enseñar buena gestión. Esa Escuela aún permanece, va para 18 años, no sé si goza ya de la mayoría de edad, pero sí es cierto que uno y otro Gobierno autonómico, de distintos colores obviamente, la han dejado hacer, que no es poco. Muchas de las personas que empezaron en ella, aún permanecen, Rafa Lamata a la cabeza aunque ya no sea "la cabeza". Por cierto que de Rafa aprendí la materialización práctica de lo lateral en el pensamiento. La teoría me vino de otro.

Y ahora, después de todo este tiempo y distanciamiento de la Escuela, con aproximaciones esporádicas, entiendo que desde ese centro se ha contribuido enriquecedoramente al desarrollo de la cultura, proporcionando herramientas a gentes jóvenes y no tanto, para que pudiesen desarrollar sus respectivos entornos culturales y contribuyesen así al desarrollo del entorno más amplio. La Escuela se convirtió en un punto de referencia para cuanta inquietud de desarrollo sociocultural se movía en Madrid, y creo que conseguimos atender con rigor la tremenda demanda en lo cuantitativo y en su calidad que nos llegaba. Y creo también que se ha mantenido la orientación inicial hacia la Animación Sociocultural, sin desnaturalizar. Es decir, sin dejar a la Animación como recurso metodológico marginal de

La gestión por sí misma no supone un concepto sobre la cultura, mientras que la animación sociocultural sí.

la integración social. ¡Vaya!, todas las personas tenemos derecho a la animación sociocultural, o ¿es que tenemos que estar en el grado de indigencia para poder ser "animados"?

Y hablando de ser animados, de dar alma, vida y color, también desde el ámbito inicial de otra Escuela, la de Eisplay de Barcelona, descubrí a un mago del quehacer cultural: Toni Puig. Y con él, que la gestión para la cosa cultural, para las artes o para las gentes que las hacen o las disfrutan, tiene que tener pasión, color, desenfado y sobre todo inteligencia. Y aprendí de él, a poner el acento en la inversión en la gente, para que obtenga réditos de su imaginación, para que salga de la atonía, para que adquiera la capacidad de organizarse y de reinventarse después. Toni, o la lucha contra el muermo.

Y es que en la gestión de la cultura, también en la animación sociocultural, hay demasiado muermo reinando y mirándose al ombligo de su administración (con minúscula), la de sus propios recursos. Hay demasiado poco color y demasiado plagio continuo, cuando se mimetiza y se copia constantemente. Baudrillard lo llamó la "cultura Xerox". Y Toni lo apuntilló, con la idea de la "cultura clinex", de usar y tirar. O sea, que no sólo se copia constantemente, sino que además

se hace con mala calidad, con intención efímera.

Tengo la maravillosa constatación de que he ido realizando mi aprendizaje sobre la cultura de una forma constructiva, como armando el mecano que tanto me apasionaba de chiquito. Como pertenezco a una generación que no gozó (o sufrió según se mire y luego hablaré del sufrimiento) de la incorporación a la Universidad de las disciplinas relativas a la gestión de la cultura, ni de la existencia de una oferta formativa amplia y cualificada sobre esta materia, me lo tuve que ir guisando y comiendo todo solito. Bueno, solito no. En muy buena compañía, aunque todos estábamos, eso sí, juntos pero solitos también en ese construir teoría y hacer práctica. No hubo sobredosis de entradas informativas, tipo Máster, provocando la oportuna indigestión, tipo Máster, y la consiguiente más que probable aversión futura por lo ingerido, tipo Máster. Aunque éste es otro tema. Sí hubo, por el contrario, un gota a gota, un suave aterrizar (bueno no siempre suave, pero no importa) en el quehacer de la cultura.

Fue como si en lugar de tener todas las piezas del mecano de un golpe, hubiese dispuesto de las indispensables en el momento del arranque, pero luego hubiese ido descubriendo nuevas y sugerentes piezas a cada vuelta de la esquina, incorporando cada una de ellas a la construcción iniciada, otorgándole nuevos vuelos insospechados antes y haciéndola más rica, más grande, más atractiva, más prometedora.

Una de esas piezas me la descubrió mi gran amiga y colega, la doctora María Bustelo. Ella me habló seriamente por primera vez de la evaluación y me sedujo como sólo ella lo sabe hacer; la evaluación, no María. Bueno, más que seducirme, me atrajeron sus virtudes y no sólo como bien escaso que es, si no por convicción profunda. María me enseñó que la evaluación, cuando es sincera, es la fuente de sabiduría del propio quehacer. Que la evaluación, cuando es sincera, precisa de la conjunción compartida de criterios, del análisis de resultados, de la identificación de impactos, pero también de la anticipación en la formulación del qué queremos y del hasta dónde podemos llegar. Y como mi querida amiga me implantó el gen evaluador, ahora ya no puedo entender la gestión de la cultura, ni de nada, sin pensar antes en qué y cómo voy a evaluar después, antes y durante la generación de cada proceso o producto cultural, y en cuales han de ser los criterios y los indicadores que permitirán saber el calibre de la contribución al desarrollo de la cultura y el grado de aprendizaje efectuado. La lástima es que este "gen evaluador" no lo llevan todos, y cómo estos procesos para que funcionen han de ser compartidos, pues nada, que nos quedamos con las ganas más de una vez.

Avanzados los ochenta, incorporo otras tres piezas claves para mi visión de la construcción cultural. Una es el mundo rural. Otra el concepto de patrimonio. Y la ter-

cera, la idea de red. En medio de todas ellas, además, otra persona determinante para mi pensamiento, Avelino Hernández. Este soriano con solera, aún los criterios de tradición e innovación de forma verdaderamente prodigiosa. Amante de lo pequeño, por hermoso.

Por partes. Con frecuencia se antagoniza el mundo urbano con el rural, y viceversa. Y probablemente, se produzca ese enfrentamiento si uno se fija en los resultados y en las escalas de valores generados por sus distintos hábitos de vida. No se trata, ni pretendo, ensalzar un espacio de vida u otro. Cada uno de ellos tiene sus glorias y su mezquindades. En ambos se puede encontrar la grandeza y la estrechez de movimientos. Pero lo que sí es cierto, es que cuando apenas pude empezar a comprender la lógica rural, me fue más fácil comprender el comportamiento cultural urbano. Y no precisamente porque haga mío aquel verso que cantaba Patxi Andión de "España huele a pueblo". Aunque un poco sí que huele, tanto en el bueno como el malo de los sentidos.

En la gestión de la cultura,
también en la animación
sociocultural, hay demasiado
muermo reinando y mirándose
al ombligo.

Repescando cabos sueltos... la idea de la armonía, del concilio con los ciclos de la naturaleza, con las estaciones, la concreción de la adaptación, la "comprensión de la existencia como duración de un tiempo que es cíclico. Fuente de una moralidad que es más rica que la meramente apoyada en la unidireccional rela-

ción causa-efecto". "La propia estructura mental de las gentes campesinas, forjada en siglos de construcción de mitos y símbolos...". "¿Nadie advertirá que en el habla de las gentes del campo -por encima de deficiencias de construcción o dicción- se halla una de las alfaguaras más puras para darle al lenguaje la frescura, la riqueza y el vigor que le ha robado el estereotipo prentelevisivo, tecnidivulgante o politiadministrador?". Estas palabras de Avelino, avanzan pinceladas del propio sentido de la cultura.

Con Avelino tuve el inmenso privilegio de trabajar para el medio rural, para la cultura, para el patrimonio, en el probablemente primer programa a nivel estatal que abordó estos problemas, me refiero a "Culturalcampo". Fueron años hermosos de nuevo aprendizaje, con el filtro de la "filosofía del paleta" de Avelino Hernández. De ahí incorporé nuevos criterios para la gestión en la cultura, algunos de los cuales plasmé en el libro "Creatividad y medio rural". Ideas que bebidas de las fuentes encontradas en nuestros paseos y viajes hacia y desde las trece comarcas de toda España en las que trabajábamos, pude hacer más y extenderlas a toda la visión del

quehacer cultural. De entonces, me convencí de que recuperar y recrear la tradición cultural de un pueblo puede ser la base para la innovación y que sin referencia cultural histórica, la actitud más fácil es la imitación; aprendí también que recuperar los símbolos, y con ellos algunos valores de fondo de la sociedad rural, es una aportación que algunos creadores y artistas efectúan en favor de la revitalización de la memoria colectiva; memoria que tiene de movilizadora tanto como de empuje pueda ejercer el "subconsciente cultural colectivo". Pero no sólo; recuperar la identidad cultural de estas tierras es recuperar estas tierras para la cultura, más allá del territorio que le da origen, cultura de carácter global, de mentalidad universal con personalidad propia; la diferencia como pauta de contraste y como definición colectiva. Todo esto pienso, desde mi ser urbano y desde mi descubrimiento de lo rural en la península Ibérica y sus islas, y todo ello lo he incorporado como bien he podido a la gestión de cuanto he tenido entre manos.

Avelino, me tentó el primero con otra idea: la de ingeniería de la cultura, que tan sólo me apuntó en aquel momento, y luego por mi cuenta he ido llenando de contenidos y significados, que más adelante presentaré. Algo incipiente comencé, sin embargo, a construir y capturar con Culturalcampo. La puesta en valor del patrimonio, cultural y natural, tangible e intangible. La dimensión económica de la cultura y de ese mismo patrimonio. La importancia de su conocimiento y de su reconocimiento por quienes lo habitan. La comunicación adecuada de los hechos culturales y patrimoniales. La inversión, de nuevo, en la formación y en la capacitación de las gentes que configuran el paisaje humano de esos territorios culturales. La integración de saberes y disciplinas diversos. La creación de espacios multiplicadores (los llamamos Centros de Promoción de Iniciativas Culturales en la Naturaleza de España), con función de interpretación, de distribución de visitantes, de asesoramiento y apoyo a habitantes, de interconexión y creación de red. Y todo con vocación de futuro. Aún hoy perduran una buena parte de aquellos centros, probablemente con otras denominaciones, con otros profesionales, con nuevas iniciativas, pero todos con el mismo espíritu. Fuimos precursores.

Impagables aquellos años.

Y de alguna manera, también fue Avelino Hernández quien me tentó a la reflexión y a la sistematización de lo recorrido hasta entonces. La tentación se hizo extensiva a María Bustelo, y a un tercero, Fernando Cembranos. Y nos dimos a la tarea de poner por escrito nuestra mirada sobre la gestión de la cultura, que para nosotros entraña por una sólida construcción de los procesos de animación sociocultural. Esta mirada volcada en las páginas de un libro con un título propio de la asepsia editorial -*La Animación Sociocultural, una propuesta metodológica*-, nos ha proporcionado la posibilidad de contrastar y dialogar sobre las ideas vertidas en él, con decenas de profesionales que a lo largo de estos años han adoptado el libro, muy gen-

tilmente por su parte, como uno de sus libros de cabecera y con otros tantos que lo han tenido como libro de texto en sus estudios sobre estos ámbitos.

En ese libro ordenamos nuestras experiencias de aquella década de los ochenta que ya finalizaba, así como nuestras ideas sobre lo que entendíamos que debía ser el punto de partida de cualquier quehacer orientado hacia el desarrollo de la cultura y la sociedad, transmitimos nuestra propuesta de animación sociocultural, que habíamos aplicado en multitud de proyectos e intervenciones en donde la gestión para la cultura estaba bien presente.

De esta manera, interpretamos por animación sociocultural el proceso que desde la cultura consciente se dirige a la organización de las personas para realizar proyectos e iniciativas desde la cultura y para el desarrollo social. Sólo en esa lógica, entendíamos la aplicación posterior de cuantos métodos de gestión fuesen necesarios, entre ellos los de gestión cultural.

La animación ha de trabajar
por el diseño de la utopía
de futuro, sabiendo que será
irrealizable si no se generan
ahora los signos
que la acerquen.

Antes mencionaba el papel que a la valoración de la tradición le otorgamos en las intervenciones relacionadas con el patrimonio cultural y natural del medio rural en donde trabajamos, porque una parte importante de la cultura es patrimonio del inconsciente colectivo, resultado de una evolución histórica, producto de la relación de las personas y colectividades con su medio. Pues

bien, la animación sociocultural se debe incorporar a ese proceso, pero trabajando desde la cultura consciente. Es decir, aquella que no es tanto un resultado, sino una decisión consciente de cómo se quiere ser; una cultura que mira hacia el futuro, aún cuando se apoye y tenga en cuenta la cultura inconsciente, la cultura del pasado.

Proponíamos en esa misma dirección profundizar en una "cultura inteligente", aquella que es generadora de aprendizaje y de la capacidad de criticar y desembarazarse de aquellos aspectos de la cultura que son contrarios al crecimiento de los pueblos, que frenan sus posibilidades y favorecen la resignación, la anomia y el aburrimiento social. Y desde esta inteligencia colectiva hacer propicia la creatividad social.

Lamentablemente, escasas realizaciones en el entorno de la gestión cultural me he podido encontrar que procurasen la inteligencia y la creatividad social. Digamos que la mayoría se ubica en la cómoda re-programación de lo existente.

Por aquellos años de fines de los ochenta, y en el contexto de Culturalcampo primero, y en otros contextos después, conocí un grupo de profesionales que sí entendían sin embargo la gestión cultural como una herramienta bien utilizada en un proyecto más ambicioso de desarrollo cultural más duradero y orientado a inyectar dosis de inteligencia y creatividad en sus respectivos entornos sociales. Cito algunos nombres que tengo ahora más presentes y a los que he tenido la ocasión de seguir, entonces y después, más de cerca: Eva Almunia, Luis Calvo y Carlos Esco, de Huesca, y Javier Balbuena, de Salamanca. Todos ellos me enseñaron cómo se puede llevar el mayor rigor, la vanguardia más sugerente, la excelencia en los procesos, a los circuitos aparentemente ajenos a la cultura de consumo urbano al gusto de última hora. Un festival como Pirineos Sur, un trailer convertido en centro cultural sofisticado y con capacidad para recorrerse la provincia entera, la última tecnología de gestión de la información llevada al último pueblo, y otras secuelas como el Festival Periferias de Huesca, son botones de muestra.

De nuevo el eje tradición-innovación, llevado en este caso a las políticas culturales locales, de la mano de excelentes técnicos que sí están sembrando futuro. Estos y otros que no menciono, son un buen puñado por toda nuestra geografía. Aunque quizá no los suficientes para provocar una revulsión trascendente.

En esas y otras experiencias, basábamos mis colegas y yo una idea de lo que entendíamos que debía ser el enfoque del desarrollo de la sociedad y su cultura, y el papel de la animación sociocultural como herramienta para el cambio social. Leo, ahora, algunas de esas reflexiones escritas hace trece años y me sorprendo de su vigencia.

"El desarrollo social acentúa el desarrollo de todas las personas y de toda la persona, lo que lleva implícita una crítica al modelo actual de desarrollo, que no contempla ninguna de las dos condiciones".

"El estado actual del progreso permite, hoy más que nunca, la posibilidad de contar con los recursos técnicos y materiales necesarios para lograr el avance en el desarrollo social. La dinámica económica y social, entendida desde una perspectiva global, demuestra que tal avance no se ha producido en las dimensiones que cabía esperar desde la óptica de la justicia social. Es preciso por tanto, formular proyectos y respuestas alternativas a esta modalidad de progreso, y éste es un reto al que debe contribuir la animación sociocultural".

"La animación ha de trabajar por el diseño de la utopía de futuro, sabiendo que será irrealizable si no se generan ahora los signos que la acerquen y se construyen las condiciones que la hagan viable".

Bueno, pues más tarde, después de ir verificando estos postulados con realidades y realidades, vividas y discutidas con colegas de todas latitudes, creo que se construye un triángulo con intenciones de equilátero, y en el que un lado lo ocupa la visión de futuro, en el otro las opciones de gestión oportunas y en su base la creación de condiciones necesarias. Éste es, a mi entender, el triángulo del buen hacer en la gestión de la cultura, para que ésta se ubique en el club de la cultura productiva y creadora de inteligencia social. Y hablando de triángulo, vaya un brindis por lo mucho pensado, hablado y producido a favor del medio rural con otros tres amigos, también bastante paletos: Antonio Zafrá, Marc Carballido -de Toulouse-, y Miguel Ardiz.

Dejamos Culturalcampo, cuando un Ministro afrancesado de la época decidió que la cultura sólo incluía las artes. Y barrió, en pura coherencia, con el resto de programas que habitaban su Ministerio. No opinaré sobre qué hizo en su gestión de las artes porque para eso están las hemerotecas. Afortunadamente, duró menos que una tormenta de verano en La Habana. Y se fue al lugar de dónde nunca debió regresar.

Sin tradición sobre la que reflexionar, no hay innovación que valga.

Pero como lo que sucede conviene, unos cuantos colegas ya fuera de compromisos ministeriales, nos decidimos a crear una empresa. Y la creamos. La nombramos, de nuevo a sugerencia de Avelino Hernández quién se vinculó a ella al principio, "Iniciativas Culturales, gabinete técnico".

Y me tocó gerenciarla durante unos cuantos años. Era un ámbito más desde el que abordar la gestión de la cultura. La planteamos con un perfil de amplio espectro, tocábamos desde el asesoramiento para la planificación y el diseño de proyectos, hasta la propia producción cultural, dejando además que cada uno de los que trabajábamos en esta empresa pudiésemos desarrollar nuestras personales inquietudes o capacidad profesionales: desde el apoyo a creadores latinoamericanos hasta la psicología clínica, pasando por el asesoramiento a personas comprometidas en ámbitos marginales. Y nos movimos en gran diversidad de ámbitos: trabajamos para la administración pública y para la empresa privada, para colectivos sociales de todo tipo; en el campo y en la ciudad, en España y al otro lado del Atlántico. Como consultores, como formadores, como diseñadores y como creadores. El heterogéneo perfil de las 9 personas que llegamos a trabajar en "Iniciativas Culturales", nos permitía esa maravillosa dispersión.

Y planteamos nuestro trabajo desde lo privado, pero con una gran "vocación pública", en expresión de Jordi Martí, gerente a su vez de "Transit", otra empresa hermana de Barcelona, en aquellos años primeros de los noventa. Jordi trasladó más tar-

de esa vocación directamente a lo público, como conductor, primero, del Plan Estratégico de Barcelona 2004, en su espacio cultural, y como director, después, del Institut de Cultura de Barcelona. Gran parte del sentido y quehacer de la planificación estratégica, de la innovación provocadora del riesgo y el cambio conveniente, de los nuevos conceptos de la sociedad relacional, se los he escuchado y leído a Jordi. Con él y con Toni, contrastábamos los avances y retrocesos de la cosa pública y privada de la cultura, en cálidas conversaciones habaneras, espacio de encuentro frecuente para nosotros.

Al igual que Jordi, también yo acabé dejando mi empresa y me lancé a medir más de cerca el pulso latinoamericano. Tuvo que ser, pues la gestión de la cultura seguía invadiendo mis venas y mis proyecciones personales, y algunos compañeros de mi empresa no estaban para sustos. Fueron los que se quedaron con el Gabinete cuyo nombre más tarde cambiaron por un aséptico "IC", y se pusieron un pisito.

Pero la decisión aunque la tomé solito, estuvo apuntalada por otras gentes de esta y la otra orilla sin ellas saberlo. Una de ellas: Charo García Lucero, o la producción cultural de calidad. Con ella me aventuré en ese terreno. Seguíamos en la gestión de la cultura desde lo privado, pero con vocación pública. Llevamos la cultura afrocubana por toda la Península y el teatro de Lorca por toda la Isla de Cuba. Y con ella pude revisar de nuevo, las implicaciones o inhibiciones de los gestores oficiales de la cultura, Delegados de Cultura de acá o

Lo malo es cuando las instituciones culturales y los medios de comunicación difusores de la cultura no representan a la cultura sino a los poderes imperantes.

Directores Provinciales de Cultura de allá, latitudes distintas y distantes, pero con factores en común para observar las honestidades y frivolidades en el desempeño de la función pública. Nos encontramos con los dos extremos, allá y acá. Y, consolidé mis percepciones, respecto al papel clave que siguen jugando las personas. Aquellas que desde su honestidad y coherencia han impulsado la cultura en su entorno, con muchos o pocos recursos, pero con gran inteligencia y convicción sobre la trascendencia del desarrollo de la cultura en el desarrollo de todo y de todos. Pero también, aquellos otros Directores Generales, Directores Provinciales, Técnicos o Concejales, que medran o no pero desprecian y derrochan el caudal de recursos tangibles o intangibles de los que han dispuesto, o lo que es peor, lo utilizan para su lucimiento y egolatría personal, arruinando no ya las arcas públicas, si no las ilusiones y la creencia de mucha gente que apostaba por un desarrollo de la cultura de calidad desde lo público.

Pero volviendo a Charo, de ella incorporé un tesoro: el poder de la belleza en un proyecto o en una producción, la fuerza del cuidar cada detalle y la solidez de un riguroso reparto de responsabilidades; son cualidades que ya tengo incorporadas a las buenas prácticas de la gestión de la cultura. Ahora, sigo disfrutando con y de ella en algunas de sus casas de alquiler para amantes de la buena cultura en www.charohouses.com. Observando sin agotar mi capacidad de sorpresa, cómo es capaz de gestionar la cultura de la interacción humana y cómo despliega el prodigio de relacionar entre sí a personas y proyectos, por cierto uno de los pilares de cualquier proceso de animación sociocultural y que ha de acuñar cualquier gestión cultural que se precie. Ahora está pendiente del conflicto en el Oriente lejano, para irse a la India y compartir su saber hacer en la arquitectura, con quienes allá se desempeñan en reconstruir pueblos destruidos por el último terremoto. También esto le añade contenido a la gestión de la cultura: la transferencia de tecnologías.

Del otro lado del Atlántico, he recopilado tras 15 años de andanzas y descubrimientos humanos maravillosos, otra buena cantidad de ideas y reflexiones sobre la gestión de la cultura. No es fácil ordenarlos ni categorizarlos, la propia idea de Latinoamérica es inordenable, por su diversidad, por sus heterogéneos recorridos; con casi un solo cordón umbilical que une a los países entre sí y con nosotros, el idioma. Y ni siquiera el castellano es común a todos, ni lengua primera.

De Cuba traigo un barco cargado de... contradicciones. Hay huellas de cultura de un siglo, al menos. Las burguesías latinoamericanas quizá no fueron tan brillantemente cultas; la cubana sí. Otra cosa fue el reparto de esa cultura, pero lo que no cabe duda es que el entorno creado, la atmósfera cultural que las ciudades cubanas experimentaron desde principios del siglo XX, propició un desarrollo cultural admirable. Cuando en 1998 con motivo del centenario del nacimiento de Federico García Lorca, me encargaron realizar el trabajo de investigación sobre la estancia del autor granadino en la Isla de Cuba en 1930 y su impacto posterior (la petición era de la Fundación García Lorca para la exposición del centenario), pude comprobar esa inquietud cultural en las decenas de periódicos de la época que tuve que revisar. Maravillas como la edición especial de cien años del *Diario de la Marina*, de 1932, con artículos de fondo sobre el mestizaje, la inmigración, el arte, la tradición cubana, las tecnologías de avanzada, con hermosos grabados modernistas, y piezas literarias de Concha Espina o Nicolás Guillén, entre otros muchos, indican que algo de calado se cocía en esa Isla, con mucha más sazón que en otros países del continente, incluso que en la propia ex-metrópoli.

De la etapa más reciente de la historia cultural cubana, me llamó la atención algo que creo imprescindible en la gestión a largo plazo de la cultura: la formación artística. La extensa red de escuelas vocacionales de arte y el propio Instituto Superior de Arte, durante las últimas décadas, han sembrado el país de miles de profesiona-

les del arte, especializados en la música, en la plástica, en las artes escénicas... Sumado a las facultades humanísticas y al poso existente, arrojan un territorio de alta densidad cultural. Lástima que la decadencia de la última década ha provocado un deterioro en las generaciones contemporáneas cuyos efectos se hacen ya notar. Sin embargo, el empeño fue importante. Recientemente, en la inauguración del nuevo Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana, en agosto de 2000, se podía observar un indicador de la siembra: centenares de heterogéneos visitantes colmaban los dos edificios del Museo (con unos fondos riquísimos, por cierto, y un tratamiento del espacio museístico brillante), y la percepción era la de un alto grado de aprecio por el arte y por su arte. Probablemente la peculiaridad insular y el ansia de saber más allá del discurso unipersonal omnipresente, alienta este afán de ilustración y conocimiento que tan notorio resulta en gran parte de la población cubana.

Rescato a dos personas de la realeza, de entre un buen montón de rescatables cubanos. La primera que traigo a escena es Reina Mestre. Esta hermosa mujer y su trabajo, corroboran mi idea de que la mejor política cultural es la inversión profunda en la educación. Formal o informal, pero formación en todo momento. Reina, dirige el Centro de Superación para la Cultura, dependiente del Ministerio de Cultura de Cuba. Y desde ese espacio desarrolló un trabajo imponente de transmitirle a las instituciones culturales de la Isla la convicción de que la cultura va más allá de la formación en las artes. Desde el Centro de la calle 15 en el Vedado, extendió un nervio contagioso por todo el país para discutir, reflexionar y proponer un nuevo sentido del desarrollo y de la cultura; propició la definición de los promotores socioculturales y los cualificó, intentando superar la mediocridad y aburrida oficialidad imperante en la mayor parte de las Casas de Cultura cubanas. Reina enriqueció y abrió el fondo documental del Centro de Superación captando los nuevos conceptos de la cultura y las tendencias más avanzadas en el terreno de la gestión. Su moderna cabeza, está detrás de la formación de centenares de profesionales de la cultura cubana que trabajan en ciudades y pueblitos por la emancipación sincera de su sociedad.

La mayoría se ubica en la cómoda re-programación de lo existente.

El segundo rescatable es también monarca: Reynaldo González. Ex-director de la Cinemateca de Cuba, y antes y ahora escritor magnífico, recientemente premiado con el Italo Calvino de Italia por su novela *Al cielo sometidos*. La aportación de Rey a las dimensiones de la gestión cultural que quiero destacar es la de su trabajo en el cine cubano, por un lado como impulsor de la conservación de un patrimonio cultural de gran importancia, ya sabemos: sin tradición sobre la que reflexionar, no hay innovación que valga. Por otro lado, como abridor de ventanas universales, especialidad

ésta poco frecuente en el panorama de la cultura. Desde las pantallas de la Cinemateca de Cuba, se podía estar al día sin complejos de la creación cinematográfica idel planeta!

Ahora se habla de globalización, y se habla mal porque mal se utiliza esta palabra que no tiene nada de malo, y de pronto la tenemos convertida en sinónimo de implantación homogeneizante de pensamiento único. Pues otro gallo nos hubiera cantado, si los hacedores de la cosa cultural hubiesen combinado, como Reynaldo, el tratamiento correcto del patrimonio y la tradición con la refrescante mirada de lo nuevo.

De las conversaciones extendidas y distendidas con Rey, tengo anotadas reflexiones que me parecen sustanciales para empezar a dialogar de la cultura del nuevo milenio. Hablando una tarde en el porche de su casa habanera, entre los gritos de la cotorra y los amores ilimitados de su perro Coco, me decía sobre la globalización de las comunicaciones, que ahora se recibe el mismo mensaje en Berlín y en Cochabamba pero el impacto es diferente, en Berlín puede no hacerle daño pero en la ciudad boliviana de la eterna primavera sí. Reynaldo me señalaba que "el hombre de la cultura pobre" acumula un saber ajeno que le lleva a subvalorar su propia realidad. Y añadía: "un trabajador de la cultura hoy tiene que esforzarse por evitar que el mensaje globalizado dañe la identidad, y esto no siempre lo interiorizan, ya que son los primeros en ser permeabilizados por los medios, lo propio se consume por resignación, porque forma parte de la propia sensibilidad, pero la "cultura real" es lo ajeno.

Cuando conversaba con Reynaldo sobre el papel de las instituciones culturales, en este contexto de cambio de época, y con un papel de lo público que no desaparece, él me apuntaba que "todo está artificializado": el canon de belleza, el canon del consumo, pero de nuevo nada de eso tiene que ver con la cultura real de la gente. Sin embargo, la tendencia del público es consumir siempre lo mismo, por la resistencia al cambio y a la modernidad, el pensamiento de las masas es conservador y autocomplaciente. Rey, en su gracia criolla me hablaba del "masaje" de la cultura frente a su presunto "mensaje". De alguna forma las instituciones culturales están en la reiteración de rituales en lugar de darse a la tarea de inquietar a sus consumidores directos, yendo más allá del "masaje".

Otro cubano, ya españolizado, y actual coordinador de exposiciones temporales del Centro de Arte Reina Sofía, Osbel Suárez, me indicaba dentro de la misma secuencia de pensamiento, la importancia de conocer y acertar con el "umbral de comprensión semántica" del público consumidor de cultura.

Claro que lo malo es cuando las instituciones culturales y los medios de comunicación difusores de la cultura, no representan a la cultura sino a los poderes imperan-

tes, entonces están muy a gusto procurando que ese nivel de comprensión semántica de la realidad no se eleve más de lo tolerable.

Regreso a América Latina. Se palpa un bullir de cultura por dónde quiera que uno anda, con más convicción de la que uno suele encontrar en estas estepas mesetarias peninsulares. Allá con muchos procesos de animación sociocultural a flor de piel, la mayoría en procesos de frustración de nuevo por sus respectivos poderes imperantes, muchas veces al borde del abismo de la desesperanza. Pero... ¡tienen tanta fuerza en la mirada!

La gestión y la promoción de las artes populares es el espacio en el que se desenvuelve Patricio Sandoval, de Ecuador. Es otra dimensión más de la gestión, acercar los recursos más atrevidos y las reglas más punteras del comercio, a los productores de siempre de las artes populares, y al mismo tiempo incorporando los criterios de calidad más exigentes. Con un paso más: la construcción panamericana, construyendo desde lo que les une partiendo de las diferencias y legitimándolas. Es la labor del Instituto Andino de Artes Populares.

Y también en Quito está la más bella mirada sobre la condición indígena que he conocido, la de Lucía Chiriboga. Fotógrafa. Impulsora de un Taller y Centro Documental de Artes Visuales, recopiladora de la fotografía de décadas de Ecuador, rastreadora de chamanes e intérprete de los signos de las culturas de los andes. De nuevo alguien que conjuga tradición e innovación, que rescata, restaura y valora el patrimonio de generaciones, ahora plasmados en miles de negativos, y nos lo devuelve retroalimentado por la realidad presente.

La gestión cultural se va cargando de contenido y sentido cuando se practica con esta carga de sinceridad y con esta cercanía a la cultura efervescente que fluye por aquellas tierras de volcanes nevados.

El recorrido no termina, no terminaría nunca deteniéndose en la Biblioteca Regional de Aysen, en Coyhaique (la Patagonia chilena) o en la de Puerto Mont, para la región de los Lagos y el archipiélago de Chiloé. Otras dos mujeres de bello trabajo: Victoria Peni y Magdalena Rosas. ¡Cómo no se les congelan las manos con aquel frío! Sus libros recorren los caminos más australes de Chile, son baúles viajeros que también cruzan impenitentes de orilla a orilla los estrechos entre las islas e islotes de Chiloé. Con carga y vocación de cuentacuentos y de extender la cultura al mínimo rincón habitado de este planeta por remoto que pueda parecerlos. En Chiloé, en Ancud, descubres el Museo Azul que se suma a las miradas que cuidan el patrimonio cultural y natural y te miran para implicarte. En Puerto Mont, un grupo con bello nombre, "Bosque Nativo", y con una galería de arte como hermoso escaparate, se mueven también en la gestión de la cultura que viven cada día.

La lista es infinita. Y eso es alentador. Pero, ahora sí, tenemos que globalizar todos estos saberes dispersos, tenemos que hacer fluir la savia por una red de capilares que nos riegue a todos, alimentándonos unos a otros. Aislados, aún rodeados de multitudes, no tendremos otra que la gangrena. Así que, ¡corra esta sangre-savia por nuestras venas reales o virtuales, pero que no deje de circular ni un segundo! Encomienda ésta que practica el equipo del ILAM (Institución Latinoamericana de Museología) de la Universidad de San José de Costa Rica -y que me mostró la espléndida Vilma Álvarez- a través de su red virtual de museos reales. El "clic & mortar" de los teóricos de las "punto com" norteamericanas, que apuestan por combinar lo incierto del ratón del ordenador con el cemento de los espacios ciertos en donde todavía podemos tocarnos.

Entonces... ¿era o no un mecano de piezas inagotables?

Aquí llega otra: la formación. El drama de la formación para profesionales presentes o futuros de la gestión cultural, particularmente la impartida en unas cuantas universidades. Másters, postgrados, expertos, diplomados... una cater-

...porque seamos capaces de establecer una comunicación cada vez más directa con las necesidades y hábitos culturales de la gente.

va de cursos entre los que alguna honrosa excepción de sinceridad formativa, confirma la regla de la vaciedad de sus Direcciones, ocupadas por mediocres aspirantes a la nada, sin un mínimo de recorrido personal en el quehacer cultural que mostrar a sus alumnos, y ni siquiera una exigua capacidad

pedagógica para planificar y coordinar con sentido su oneroso año académico que convierten en un calvario de despropósitos y desalientos. Dicho esto, paso a reivindicar sin embargo la necesidad insoslayable de la formación, mucha y rica, inductiva y deductiva, interactiva y autodidacta, y bienvenido sea el mundo universitario con su respaldo y prestigio a cimentar la capacitación de los trabajadores de la cultura, pero ¡por favor! que den licencia a Herodes para cortar unas cuantas cabezas.

Acabando estoy este artículo-recorrido por la gestión de la cultura, y en la antepenúltima estación me hallo con más marketing entre las manos que gestión directa de la cultura. Estos dos últimos años me empleo a fondo en la Fnac, de nuevo Francia. Y claro, con lógica, ya que además y sobre todo ser un comercio y concentrar su esfuerzo en obtener beneficio de la venta de productos culturales, la Fnac se postula como prescriptor cultural, dedica una parte importante de su superficie comercial y su presupuesto a la oferta directa y gratuita

de cultura de calidad para todos los públicos: desde sus Galerías de Foto, los auditorios o los Fóruns, o más recientemente desde el mundo virtual con www.clubcultura.com.

Avanzando en cuestiones que realmente nos deben preocupar a todos los que desde una barrera u otra estamos trabajando en la cultura dirigiéndonos a unos u otros públicos. Cuestiones como la generación de fidelidad, porque seamos capaces de establecer una comunicación cada vez más directa con las necesidades y hábitos culturales de la gente. Inquietudes sobre la conexión preferencial entre creadores y público, o la vigencia de las industrias culturales; de la distribución de la cultura (comercial o altruista) y de los medios de comunicación como intermediarios válidos o no, en esa transacción de talento y apreciación artística. De nuevo, el privilegio de compartir estas reflexiones desde la práctica cotidiana con excelentes y rigurosos profesionales de la cultura, Miguel Barroso o Cristina Aloviseti, me apuntan cada semana perspectivas brillantes por donde continuar madurando este fascinante camino de la gestión en y para la cultura.

Párrafos atrás mencionaba un término: la ingeniería de la cultura; añado otro: la inteligencia en los procesos de desarrollo cultural. En definitiva, nuevos tiempos, nuevas referencias. Inteligencia como capacidad de aprendizaje. Pero claro que ha de ser así, ¿se puede acaso entender una gestión cultural que no propicie el aprendizaje?, quizá, pero será entonces una gestión al servicio de los totalitarios de turno o de los mediocres que creen que es suficiente con dar "pan y toros", aunque éstos sean cibernéticos y el pan virtual.

Mi apuesta está decidida. Sólo creo en una cultura fruto de un proceso de construcción compartida, en dónde cada cual pueda identificar sus capacidades y desempeñarlas con brillantez, con campo abierto a la diversidad de pensamiento, espacios reales para el aprendizaje colectivo y la suficiente visión global como para no perderse en la nada cotidiana.

Y finalizo con esa idea de ingeniería de la cultura que me dispongo a acuñar en breve, porque ¿no se trata de un problema complejo para el que se ha de encontrar una respuesta igualmente compleja y rica en sus matices? ¿No estamos necesitados ya de sobredosis de innovación, ante tanta y tan abrumadora copia y *remakes* de lo ya visto y oído? ¿Podemos seguir ombligueándonos entre colegas de la cosa *nostra* o cabe la posibilidad de escuchar y dar parte, incluso de prestar mucha atención a las miradas y sesgos de otros profesionales de ámbitos en apariencia alejados de nuestra, muchas veces, chata labor cultural? ¿Será posible de una vez pensar en términos de impactos buscados y de certificar que no somos nadie sin los otros? Y, finalmente, ¿podremos poner la

mirada de la cultura en el horizonte, anticipar escenarios y enterrar lo frívolamente efímero de una vez por todas? Las respuestas a estas preguntas, quizá acuñen los componentes de un nuevo paradigma, quizá hay quienes sin esperar a acuñarlo ya han puesto manos a la obra. Conozco unos cuantos. Pero ya no es tiempo de ir redimiendo a nadie.

D.H.M.

DOS FASES INDISOCIABLES DE LA GESTIÓN CULTURAL PLANIFICAR Y EVALUAR

Lluís Bonet

Introducción

A lo largo de los últimos veinte años la mayor parte de administraciones públicas occidentales se han visto en la necesidad de justificar ante sus respectivas ciudadanías, de una forma cada vez más precisa y rigurosa, el uso y disponibilidad de los recursos públicos destinados a sus distintos programas y proyectos. Servir al interés general, razón última de la existencia de buena parte de los servicios públicos implementados por el estado del bienestar, no se justifica únicamente con la bondad de las finalidades perseguidas. Asimismo, las sociedades europeas contemporáneas exigen cada vez mayores resultados de la función pública y de los programas impulsados por sus respectivos gobiernos, sin que ello conlleve un incremento de la carga fiscal final.

Ya en los años setenta, algunos programas pioneros, tanto a nivel nacional como propiciados desde organismos internacionales, implementan sistemas de evaluación y monitoraje de proyectos públicos, así como de control sobre los recursos utilizados¹. A partir de estos programas, otros servicios así como los equipos centrales responsables de fomentar la mejora de la gestión pública han generalizado este tipo de ejercicios al resto de departamentos gubernamentales. Sin embargo, la exigencia de una mayor eficiencia en la prestación de los servicios, centrada excesivamente en indicadores cuantitativos, basados fundamentalmente en el control presupuestario, no bastaban para evaluar la eficacia gubernamental en la consecución de los objetivos de sus respectivos programas. De aquí el interés creciente, sobre todo a partir de mediados de los años ochenta, hacia aquellas propuestas de evaluación de la acción pública, y sus correspondientes metodologías, centradas en evaluar la gestión en relación a los resultados sociales y políticos obtenidos. Así pues, toda una nueva generación de proyectos de evaluación se ha desarrollado en un intento por encontrar indicadores cualitativos de evaluación de la eficacia y el impacto social y cultural. Sistemas que ayudaran a

Toda una nueva generación de proyectos de evaluación se ha desarrollado en un intento por encontrar indicadores cualitativos de evaluación de la eficacia.

superar una perspectiva que hasta entonces había estado excesivamente centrada en indicadores cuantitativos de tipo económico y presupuestario.

Dificultades en la implementación de procesos de evaluación

La evolución de los sistemas de evaluación de los programas gubernamentales en el ámbito de los servicios culturales se enfrenta, tal como se acaba de comentar, con dificultades crecientes ligadas a la mayor exigencia ciudadana y a la propia evolución de los modelos de gestión implementados. Vamos a señalar a continuación algunas de los problemas más significativos.

En primer lugar, tanto los organismos públicos como las organizaciones de la sociedad civil tienen más dificultades para evaluar su actuación que las organizaciones lucrativas debido al carácter y a la complejidad de medición de la finalidad "servir al interés general", concepto estrechamente ligado a la esencia de su misión. En cambio, las empresas privadas pueden evaluar el cumplimiento de su misión, a menudo muy parecida al de una institución sin ánimo de lucro (por ejemplo en el caso de un hospital o de una escuela privada), con indicadores cuantitativos mucho más evidentes: la recuperación de la inversión y su tasa de beneficios a medio plazo, razón de su existencia como organización en el mercado. Asimismo, distintos indicadores complementarios permiten no sólo medir los beneficios y la eficiencia en el uso de los recursos, sino también comprobar la adecuación de la oferta a las demandas actuales y potenciales del mercado. En el caso de un servicio público el resultado económico de un programa no es la variable fundamental pues los ciudadanos pueden aceptar que éste pierda dinero, siempre y cuando se preserve el interés y misión pública del mismo, y la relación coste-beneficio social sea social y políticamente aceptable, y eficiente en términos económicos y de gestión. Así pues, la única forma de evaluar la eficacia de un proyecto pasa por un control de la gestión que siga muy de cerca la misión y el desarrollo de los objetivos a su servicio.

Una segunda dificultad con la que se enfrenta la evaluación de servicios culturales está ligada a la diversidad, intangibilidad y ambición de buena parte de los objetivos a conseguir. Muchos proyectos culturales deben dar respuesta a una gran heterogeneidad de objetivos, a menudo difusos, ambiguos y hasta contradictorios entre sí. Esta circunstancia explica la dificultad por establecer prioridades, incluso cuando la misión es lo suficientemente clara. Este problema se ve acentuado por la gran distancia existente entre la escasez de recursos disponibles y la enorme ambición de muchos de los objetivos pretendidos. En el ámbito del patrimonio, por ejemplo, numerosos monumentos, yacimientos arqueológicos y parques naturales se enfrentan a la necesidad de dar respuesta a dos objetivos a menudo contrapuestos: la difusión del patrimonio tratando de atraer la mayor cantidad de visitantes, y la conservación y protección de un patrimonio irremplazable (cuando demasiados visitantes pueden

llegar a dañarlo). Con frecuencia, las estrategias para conseguir los dos objetivos producen efectos contradictorios y es difícil lograr un equilibrio entre ambos, especialmente cuando las instituciones responsables -y éste podría ser un tercer problema- acostumbran a estar más preocupadas por alcanzar objetivos mediáticos a corto plazo en lugar de objetivos culturales a medio y largo plazo. La confluencia y contraposición de lógicas políticas, económicas, sociales y culturales, a menudo no explícitas, explica buena parte de las incoherencias de muchos programas culturales.

A partir de los años noventa, en la medida que la acción gubernamental tiende a externalizar o delegar en instituciones no lucrativas o empresas de servicios partes crecientes de sus programas sociales y culturales, se hace necesario encontrar nuevas formas de evaluación de los mismos². Formas que no pueden centrarse exclusivamente en los métodos implementados desde la lógica y para los organismos gubernamentales, ni tampoco en los sistemas de auditoría de la gestión privada, ya que no se ajustan suficientemente a las características de estos nuevos modelos híbridos de gestión. Tampoco las metodologías implementadas para la evaluación de las organizaciones sin fines de lucro se adecuan a los mismos, aunque la experiencia acumulada por ellas sea de gran interés al convergir la gestión privada con una finalidad centrada en la consecución de objetivos sociales³.

Con el objetivo de recoger lo mejor de los últimos treinta años de experiencia en el ámbito de evaluación de proyectos e intentar dar respuesta a problemas como el citado, en la actualidad se están realizando numerosos esfuerzos para adecuar las metodologías existentes a esta creciente constelación de sistemas mixtos de gestión de los programas gubernamentales. En todos los casos de evaluación de servicios externalizados es fundamental definir muy bien la misión, el interés colectivo y los objetivos gubernamentales del servicio para que las empresas o entidades privadas responsables del diseño y gestión de los mismos puedan distinguir entre la consecución de sus legítimos intereses (la obtención de beneficios por ejemplo) y su responsabilidad contractual con la administración en relación a la misión pública y la consecución del interés general.

Evaluar la eficacia de un proyecto pasa por un control de la gestión que siga muy de cerca la misión.

Otra característica de los programas sociales y culturales es su dificultad para encontrar estándares de calidad comparables con otras realidades más o menos parecidas. La variabilidad temporal y espacial en los contextos, y la multiplicidad y complejidad de factores que llegan a incidir sobre los mismos, no permiten contar con esquemas simples que faciliten la comparabilidad y permitan posicionarse en relación a estándares de calidad más o menos objetivos. Por esta razón está siendo tan

difícil avanzar en la definición de estándares internacionales de certificación de la calidad o normas ISO comparables a los desarrollados para otros procesos o actividades económicas.

Indicadores de evaluación y proceso de la planificación estratégica

El control de gestión y la evaluación de los programas gubernamentales son fundamentales para asegurarse el éxito en cualquier política pública. Pero difícilmente puede realizarse una correcta evaluación si ésta no se integra en la planificación, pues ambas actividades son fases de un mismo proceso de diseño y gestión estratégica. La evaluación de la acción pública, considerada desde este punto de vista, se convierte en una importante herramienta de gestión dado que considera los resultados reales en relación a los distintos niveles de objetivos planteados. Este sistema de monitorización valora *ex post* los programas que se han desarrollado, y determina lo que se ha hecho y cómo se ha hecho a partir de una planificación de los resultados *ex ante*. De esta forma el gestor público puede valorar el éxito de un programa no únicamente por la valoración ciudadana del mismo (evaluación política) sino también en función de la programación prevista y del uso de los recursos utilizados (evaluación gerencial).

El proceso de evaluación se inicia una vez especificadas en el proceso de planificación las finalidades y estrategias de un proyecto u organización. Para llegar a ello es necesario, previamente, conocer la misión de la organización y definir las líneas estratégicas que permitan hacerla posible. El paso de la misión a la estrategia requiere un detallado análisis de las oportunidades y amenazas del entorno, así como de los puntos fuertes y débiles de la propia organización, aspecto inseparable de la cultura organizativa y del modelo de gestión elegido (o impuesto). Una vez definidas las finalidades y sus respectivas líneas estratégicas, éstas se concretan en un conjunto limitado de objetivos estratégicos, cada uno de los cuáles se divide en múltiples objetivos operativos que, asimismo, desembocan en un sinnúmero de actividades a ejecutar. Todo este conjunto de objetivos y acciones jerarquizados conforman la programación de un proyecto; programación que debe concretarse en términos presupuestarios, temporales y en la asignación de responsabilidades entre los distintos departamentos o profesionales involucrados.

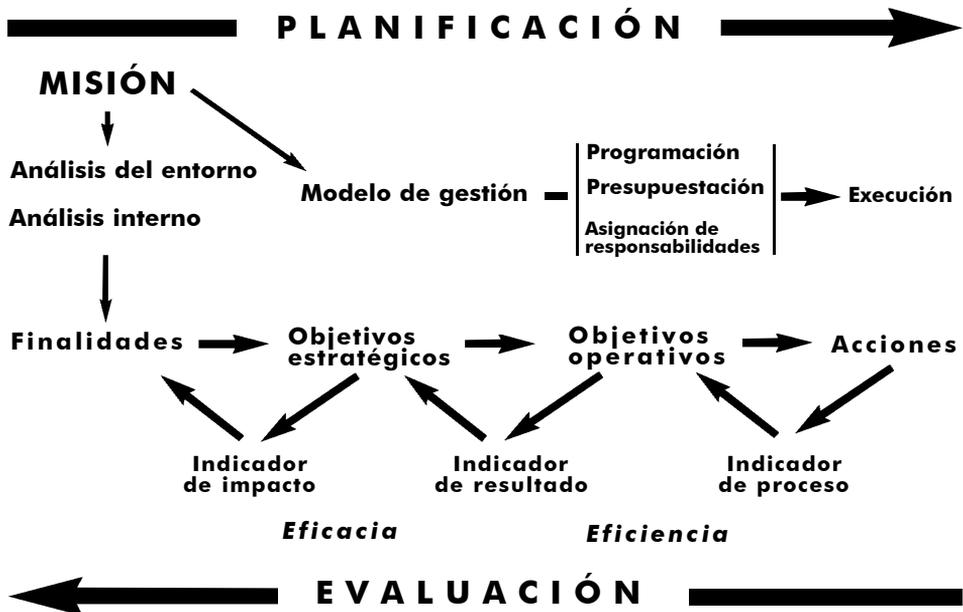
El sistema de evaluación propuesto se basa en el diseño de un conjunto de indicadores relacionados con cada uno de los diferentes niveles de finalidades u objetivos previstos. Por esto se sugiere que los indicadores se determinen al mismo tiempo que sus respectivos objetivos. Así pues, la consecución de las finalidades, objetivos estratégicos y objetivos operativos se mide, respectivamente, a partir de los siguientes grupos de indicadores: indicadores de impacto, indicadores de resultado, e indicadores de proceso⁴.

Los indicadores de impacto miden el grado de consecución de la finalidad o misión de la organización por parte de una línea estratégica o programa implementado. En la mayoría de casos, la evaluación solo puede llevarse a cabo después de un largo período de tiempo, quizás años, entremezclándose los efectos de estrategias diversas (positivas y negativas) sobre el resultado obtenido.

Por su lado, los indicadores de resultado evalúan el nivel de eficacia conseguido en el cumplimiento de los objetivos estratégicos por parte de un buen diseño y gestión de los objetivos operativos.

Finalmente, los indicadores de proceso miden la eficiencia en la ejecución de las tareas que un programa conlleva. Aunque muestran el cumplimiento eficiente de los objetivos operativos previstos no miden el nivel de cumplimiento de los objetivos estratégicos o de los objetivos a largo plazo. Estos son indicadores de eficiencia, no de eficacia, por lo que no puede confundirse el éxito de una buena gestión operativa con el éxito o cumplimiento de las finalidades del programa. La eficiencia es condición necesaria pero no suficiente para conseguir la eficacia de un programa.

Jerarquía de objetivos e indicadores de evaluación



Así pues, en un proyecto de tipo formativo, un ejemplo de indicador de proceso podría ser el incremento del número de demandas de matriculación recibidas gracias a haber cambiado de compañía de publicidad. Este éxito en el incremento del público interesado no implica que el programa formativo puesto en marcha (objetivo operativo) en sí favorezca una mayor competencia de los participantes (objetivo estratégico) o una mayor competitividad económica (finalidad). Para alcanzar estos dos últimos objetivos serían necesarios indicadores de eficacia. En este sentido, un indicador de resultado podría ser aquel que valorara la capacidad real de los participantes de un curso para implementar un proyecto gracias a los conocimientos aprendidos; es decir el nivel de consecución del objetivo estratégico gracias a haber programado correctamente el objetivo operativo. Finalmente, el impacto sólo podría medirse a través de indicadores que evaluaran a largo plazo la idoneidad de una estrategia (la formación, por ejemplo) en relación a la finalidad o misión de la intervención pública (un incremento de la productividad en ámbitos donde la formación sea fundamental para conseguir crecimientos en el valor añadido).

Un ejemplo de planificación y de indicadores de evaluación

Imaginemos ahora, a modo de ejemplo, el diseño estratégico de un centro de difusión artística municipal que integre la evaluación como una fase del proceso de planificación. Supongamos que la misión del centro consiste en "favorecer la práctica y difusión artística entre los habitantes del municipio". Con el objetivo de concretar aquellas finalidades que guiarán la acción del centro durante los próximos cuatro años, es necesario realizar un buen análisis de entorno para vislumbrar las amenazas y oportunidades que se ciernen sobre el centro (procedentes de la competencia, los proveedores, otras instancias municipales o el usuario de nuestros servicios), y un diagnóstico de la situación interna del mismo para evaluar las fortalezas y debilidades de la organización (situación y potencialidades de los recursos materiales, económicos y humanos, cultura organizativa, etc.). Supongamos que la vida musical del municipio se centra exclusivamente en la actividad de los grupos de música folclórica y pop-rock, y la formación de música clásica del conservatorio, habiendo nacido en la ciudad uno de los trompetistas de la orquesta de Louis Armstrong. El centro, por su parte, cuenta con una buena sala y uno de sus técnicos es un buen conocedor de las nuevas músicas y el jazz.

Ante este diagnóstico, se decide que una de las finalidades para el próximo cuatrienio sea dar a conocer y abrir la población hacia nuevas sonoridades y tradiciones musicales, dejando para más adelante otras finalidades alternativas. Como uno de los objetivos estratégicos que concretan dicha finalidad se propone potenciar la difusión de la música jazz y a partir de ella abrir la comunidad hacia nuevas sonoridades. Entre los distintos objetivos operativos que desarrollan dicha estrategia se propone organizar un festival de jazz anual cuyas entradas serán gratuitas para los

estudiantes del conservatorio y los integrantes de los grupos musicales censados en la ciudad. Asimismo se propone al profesorado de música de los institutos unas audiciones especiales con alguno de los músicos invitados, acompañadas de material didáctico que permita abrir el currículum hacia otras sonoridades. Algunas de las acciones previstas son: nombrar un director del festival, contactar con diversas agencias artísticas, contratar la campaña de comunicación y publicidad, encargar la elaboración del material didáctico, etc. Para contrastar a lo largo de todo el proceso y al final del mismo la correcta gestión del programa se diseñan, entre otros, los siguientes indicadores de proceso, resultado e impacto:

Indicadores de proceso: Contrastar el número de comercios de la calle mayor con carteles del festival en relación al del concurso deportivo de otoño.

Contrastar el caché pagado a un artista en relación a lo que pagó otro festival parecido el año pasado.

Indicadores de resultado: Comparar la proporción de estudiantes y miembros de los distintos grupos musicales que se han beneficiado de las entradas gratuitas en relación al censo existente y al conjunto del público asistente.

Preguntar a final de curso al profesorado el uso real en clase del material didáctico elaborado.

Indicadores de impacto: Introducir una pregunta sobre el trompetista que trabajó con Louis Armstrong en una encuesta general sobre identidad local.

¿Se ha creado durante el cuatrienio algún grupo musical amateur interesado por el jazz u otras sonoridades alternativas?

Al igual que los sistemas de control de calidad de una cadena de producción sólo se realizan sobre una reducida muestra aleatoria, tampoco es necesario evaluar todas y cada una de las múltiples acciones que componen un programa cultural. Se trata de escoger aquellas que por su representatividad o valor estratégico puedan ayudarnos a mejorar la calidad y la imagen de nuestros servicios. En este sentido, cabe tener en cuenta que el modelo de gestión depende del tipo de organización de que se trate. En este caso, debe tenerse muy en cuenta lo establecido por el procedimiento administrativo pues el centro forma parte de la estructura orgánica municipal. Sobre esta base, se diseña la programación, la presupuestación y se asignan las responsabilidades correspondientes entre las distintas unidades y profesionales al cargo de cada programa. Tampoco la evaluación de dichas actuaciones puede desligarse del modelo que nos viene impuesto. Pretender comparar directamente, sin te-

ner en cuenta el modelo de gestión, la actuación de un servicio público con la gestión alternativa desde una institución no lucrativa o una empresa no tiene ningún sentido.

Problemas ligados a los indicadores seleccionados

Los indicadores de evaluación deben construirse al mismo tiempo que se diseñan los objetivos y se realiza la planificación. Esto permite racionalizar los desajustes existentes entre los objetivos asumidos y los resultados finales, medidos por un conjunto de indicadores seleccionados. Sin embargo, es necesario un cierto grado de flexibilidad en la definición de los mismos para autoajustar la planificación a los medios disponibles y a la misión. Esto significa que no sólo es necesario que cumplan las expectativas de las organizaciones sino que también deben ser sensibles a los cambios en las demandas y las sensibilidades expresadas por el ciudadano a largo plazo.

Por esta razón, en los procesos de planificación y evaluación es necesario reflejar de manera dialéctica la organización y el entorno que la envuelve, garantizando una corriente fluida de información a todos los niveles de la organización de manera que se asegure una programación correcta y el control del proceso de gestión. La gestión participativa, aunque conlleve un costo más alto en términos temporales y económicos, permite mejorar la calidad del servicio. Si la comunicación interna funciona correctamente, los desajustes se solucionan mucho más fácilmente.

Unos mismos indicadores pueden usarse en diferentes métodos de evaluación: en la evaluación experimental, o bien comparando temporalmente o espacialmente procesos semejantes⁵. En todos dichos casos, los métodos e indicadores de evaluación utilizados deben estar pensados para ayudar a los gestores y a los responsables institucionales en el proceso de toma de decisiones. Sólo así, su aplicación puede tener como consecuencia una gestión organizativa más eficiente y eficaz.

Otra cuestión es la de la relación entre indicadores cualitativos y cuantitativos. Éstos últimos son más fáciles de medir y objetivar, pero no lo suficiente para percibir el resultado completo de una política. Sin embargo, la relación causa-efecto entre un aumento cuantitativo en la oferta y una mayor calidad de la misma depende en cada caso de los criterios de priorización establecidos. Toda aplicación de recursos escasos a objetivos ambiciosos únicamente puede resolverse con criterios claros, que forzosamente deben incluir valoraciones cualitativas, en términos de coste-beneficio y coste de oportunidad.

Evaluar políticas públicas en el ámbito de la cultura es una tarea compleja y difícil debido al elevado número de factores que intervienen en el proceso y las limitaciones internas inherentes a los sistemas dominantes de medición cuantitativos. Por es-

ta razón, se recomienda partir de una planificación funcional, simple y detallada, que incorpore los elementos cualitativos que, en última instancia, legitiman la acción cultural. La experiencia nos dice que el uso continuado de este tipo de metodologías legitima y enriquece a largo plazo el diseño, la eficacia y los resultados de los programas gubernamentales.

Sin embargo, si se examina alguno de los indicadores de evaluación más comunes, veremos cómo contienen implícitamente un conjunto de juicios de valor subjetivos que inconscientemente proyectan los propios prejuicios culturales acerca de lo que se consideran expresiones "social y políticamente correctas". Estos valores hacen difícil evaluar la relación entre los objetivos propuestos y los resultados deseados. Esto es aún más difícil cuando se trata de evaluar políticas culturales interculturales o de ámbito internacional, que afectan distintos territorios o que pretendan incidir sobre colectividades culturales heterogéneas entre sí, pues la cultura política y los valores culturales de cada una de ellas pueden no coincidir o hasta chocar entre ellos. En este sentido, la creciente diversidad cultural de nuestras ciudades y la necesaria interdependencia con otros países para diseñar estrategias comunes ante la globalización, exige nuevos retos en el diseño y la evaluación de la gestión y las políticas culturales.

Otro problema muy común está relacionado con la temporalización de los resultados. Determinados objetivos sólo pueden evaluarse tras un cierto período de tiempo, a veces bastante largo. Éste sería el caso de la mayoría de programas culturales y formativos.

Por ejemplo, ¿cuántos años se deben esperar para evaluar el impacto a largo plazo de una campaña musical en las escuelas? Además, el problema del tiempo se agudiza cuando para analizar el mismo objetivo se utilizan diversos indicadores de evaluación, que maduran en tiempos diferentes. A esta dificultad debe añadirse el desajuste que representa trabajar con objetivos a corto plazo como parte de una estrategia a largo plazo. En la práctica, alcanzar los objetivos previstos para dentro de un año es mucho menos importante que lograr los de la próxima semana. Esto forma parte del comportamiento humano pero tiene consecuencias graves en la inversión de recursos y tiempo de los programas gubernamentales.

Algunos gestores culturales expresan su inquietud cuando se recomienda el diseño de indicadores de evaluación junto a la planificación.

En este sentido, algunos gestores culturales expresan su inquietud cuando se recomienda el diseño de indicadores de evaluación junto a la planificación, pues el ajetreo de cada día deja poco espacio para planificar, diseñar estrategias y contrastar los resultados más allá de las memorias formales exigidas por la propia administra-

ción. Evaluación realizada *ex post* donde los indicadores, casi siempre cuantitativos y de eficiencia, se utilizan sólo en la medida que permiten justificar la acción realizada. Sin embargo, tal como comenta Fernando de la Riva en un artículo en esta misma revista, un número no desdeñable de profesionales tienen poca fe en el impacto real de sus proyectos; al ser preguntados en un seminario de formación sobre qué pasaría si de repente desapareciera uno de los programas a su cargo, más de la mitad respondieron que "nada"⁶. Detrás de respuestas como ésta uno intuye el desconcierto y la incapacidad para medir el impacto social de la acción cultural. Evidentemente, sólo excepcionalmente trabajaremos en proyectos culturales de tal dimensión, como pueda ser el Guggenheim para Bilbao, como para que sea obvio medir las consecuencias de una intervención sobre una comunidad o territorio. Es necesario, por lo tanto, desde una exigencia ética profesional, emprender la dura tarea de conceptualizar y evaluar nuestro trabajo conscientes de que aunque nuestro proyecto no aporten más que un grano de arena a la finalidad perseguida, la energía y los recursos públicos empleados han merecido la pena.

L.I.B.

¹ De estos primeros intentos promovidos desde organizaciones intergubernamentales como el Banco Mundial o la OCDE nacen metodologías con un fuerte impacto sobre toda una generación de programas de evaluación, como por ejemplo BRAMBERGER, M.; HEWITT, E. (1976), *Monitoring and Evaluating Urban Development Programs*, World Bank Technical Paper 53.

² A menudo, uno se pregunta si detrás de muchos procesos de delegación o externalización de servicios culturales no existe solamente una voluntad de recortar gastos y compromisos gubernamentales en relación a los proyectos desarrollados por el estado del bienestar con la excusa de la corresponsabilidad y de traspasar el protagonismo a la sociedad civil (concepto que, por otra parte, en función de intereses concretos se aplica sólo a las grandes instituciones y fundaciones culturales, y no a la gran diversidad de iniciativas colectivas presentes en nuestra sociedad).

³ Entre las múltiples aplicaciones metodológicas, ya clásicas, aplicadas a entidades sin afán de lucro destacan: ANTHONY, R.N.; YOUNG, D.W. (1988), *Management and Control in Non-Profit Organisations*, Homewood: Irwin; o KANTER, R.M.; SUMMERS, D.V. (1987), "Doing Well while Doing Good: Dilemmas of Performance Measurements in Nonprofit Organisations and the Need for a Multiple-Constituency Approach", POWELL, Walter W. [Ed.] *The Nonprofit Sector: A Research Handbook*, London: Yale University Press.

⁴ Para una visión más detallada, ver BONET, L.; CUBELES, X.; ROSELLÓ, J. (1997), "An Approach to Management Control and Evaluation of Public Cultural Centres", FITZGIBBON, M.; KELLY, A. [eds.] *From Maestro to Manager: Critical Issues in Arts and Culture Management*, Dublin: Oak Tree Press, p. 85-95.

⁵ ROSSI, P.H.; FREEMAN, H. (1985), *Evaluation. A systematic Approach*, Sage Publications.

⁶ DE LA RIVA, F. (2000), "Crónicas del futuro imperfecto", *Periférica*, diciembre, nº 1, p. 9-42.

LAS CASAS DE CULTURA

Chus Cantero

Normalmente cuando contamos la historia de la Cultura en España, en algunos de sus aspectos, se suele recurrir a una serie de lugares comunes cuya fuente no es muy conocida, a veces ni citada por parte de quien recurre a ella, y se van repitiendo algunas teorías, de sitio en sitio y de boca en boca, hasta que adquiere la categoría de hecho cierto. Es bastante claro que la trayectoria de una disciplina como la historia de la Cultura en España está poco estudiada y lo normal es que, cuando vemos algún tratado que recoge en su título o subtítulo este objeto de estudio o habla de la Cultura referida a una época determinada, lo hace casi siempre desde la visión de la producción creativa y, por tanto, es común que se citen las fechas en que se escribieron tales o cuales libros; se estrenaron o rodaron una serie de películas y se censuraron ciertas obras de teatro; o se secuestraron una serie de periódicos o revistas; también es fácil conocer los movimientos pictóricos, teóricos y poéticos; y el devenir de las generaciones, ya sean realistas, surrealistas o de la experiencia.

En lo que respecta a las Infraestructuras Culturales, se ha publicado la historia de las grandes Instituciones como Museos, sobre todo los más señeros; los Archivos Históricos; las grandes Bibliotecas o Teatros Líricos; algún Ateneo; Círculo y Liceo Artístico y poco más. Sin embargo no es tan común que conozcamos la historia de las Organizaciones Culturales ni incluso la evolución a lo largo del s. XX de las Instituciones Públicas, Ministerios y Organismos Autónomos, que han tutelado o han sido responsables de la organización de la cultura en el siglo recientemente acabado.

Siempre han sido más conocidos los equipamientos que rodean al mundo del libro y del documento, quizás porque tradicionalmente ha habido un Cuerpo Nacional de Archivos, Bibliotecas y Museos, con sus respectivos boletines y publicaciones periódicas; y aquellos vinculados a la educación no formal. Conocemos la historia del Cine Español pero poco de su organización, salvo de alguna productora.

Cuando descendemos a la historia de realidades concretas y nos vamos acercando a los equipamientos más cercanos al ciudadano, los llamados, obviamente, de proximidad, como pueden ser las Bibliotecas locales o provinciales y las Casas de Cultura, entramos en una nebulosa rebosada a veces de confusión y desaciertos. Normalmente, la historia de las Asociaciones Artísticas o Culturales sólo son conocidas por algunos de sus miembros y difícilmente se encajan con otras similares que nos

den idea de un colectivo disperso en un territorio pero con intereses y fines comunes, y cuando se publican suelen ser autoediciones o tiradas de difícil distribución.

Responde este artículo a una petición de esta publicación y, dentro de ella, a un buen amigo que conoce los trabajos con los que voy haciendo más llevadera la tarea diaria de la gestión cultural y, aunque es una investigación en la que llevo años inmerso, no está finalizada y deben tomarse estas páginas como un adelanto o descripción del propio trabajo que traigo entre manos. Ya en otra ocasión tuve la oportunidad de presentar una especie de prólogo en torno a esta idea en unas Jornadas, celebradas hace un año en Antequera y, aunque desde entonces he avanzado mucho y confirmado la hipótesis que expuse, todavía no ha llegado el momento de las conclusiones finales. El trabajo se hace dificultoso, a veces tedioso, no por el poco tiempo que puedo dedicarle sino por la dificultad de encontrar las fuentes, pues se le ha prestado tan poca atención al conocimiento de la realidad y al cómo se hace la Cultura en España, que ni las personas responsables de la custodia de los propios documentos que generaban, a veces, pueden dar pistas fiables de lo que se está buscando, por lo que se tiene que hacer labor de auténtico ratón de Biblioteca o Archivo para encontrar datos que nos sirvan y puedan ser contrastables.

Pretendo, después de esta introducción, dar un repaso, solamente citándolos, por los equipamientos llamados de proximidad que han existido a lo largo del siglo, y centrarme en el fenómeno de las Casas de Cultura, que tienen una historia en España no tan corta como se ha venido diciendo en los últimos años.

Si nos remontamos a los equipamientos de principios del s. XX denotaremos que la mayoría son, fundamentalmente, privados y con carácter asociativo, entre otros: Sociedades económicas de Amigos del País; Ateneos, con su variante de burgueses-liberales, populares, obreros o libertarios; las Casas del Pueblo; los Casinos populares; las Universidades populares, los Círculos recreativos; y, en prácticamente toda España, las Asociaciones Corales y Grupos Folklóricos; en Cataluña, los Casals, las Cooperativas obreras o de menestrales y los Centros de Excursionistas; en el País Vasco, los Batzokis o las Sociedades Gastronómicas. Existían pocas bibliotecas con el carácter que hoy denominamos provinciales y si había algunas de índole popular. Casi todas estas agrupaciones tenían un local social de distintos tamaños y cometidos y funcionaban como equipamientos de la Comunidad. Además de éstos existían los Clubes de corte elitista y las Asociaciones de carácter deportivo.

Con el final de la Guerra Civil, pues en ésta proliferan más Instituciones con sus infraestructuras respectivas y, hasta bien entrada o casi al final de la Dictadura, este tipo de equipamientos de carácter social y ámbito privado, prácticamente desaparece y son sustituidos por otros tipos pero de carácter público. Son los finales de los años sesenta cuando vuelven a aparecer los Clubes de Barrio, Clubes Juveniles o

Grupos Culturales de Empresa; las Asociaciones de Vecinos y los Ateneos Populares de los que existían 23 en el año 1974 en todo el Estado, cinco de ellos en Madrid, situados en Vallecas, Ciudad Pegado, Getafe, Villaverde y Torrejón de Ardoz.

A partir de los años cuarenta nos vamos a encontrar, en España, distintos Órganos del Estado que, como he dicho, eran prácticamente los que detentaban la propiedad de las infraestructuras culturales, salvo excepciones de las Diputaciones Forales y algunas instalaciones de la Diputación de Barcelona.

Las competencias culturales se repartían entre dos Ministerios: el de Educación Nacional, heredero del republicano Instrucción Pública y Bellas Artes, que pasaría a llamarse de Educación y Ciencia; y el Ministerio de Información y Turismo que se creó en 1951. Pero también existía la Secretaría General del Movimiento, con competencias en esta materia, fundamentalmente de tutela y con dotación de equipamientos de todo tipo.

Cuando en 1977 se formaliza el primer Ministerio de Cultura, creado por Decreto 1958, de 4 de julio, recibe sus competencias de estas tres "fuentes". Vamos, por tanto, a dar una ojeada por estas Instituciones que son las que construyeron, cada una con sus aportaciones singulares, los equipamientos culturales de los que se fueron dotando las distintas provincias entre los años 40 y 70, un período bastante desconocido y que es necesario conocer para poder analizar la evolución de la cultura en el s. XX desde una justa perspectiva.

La historia de las Asociaciones Artísticas o Culturales sólo son conocidas por algunos de sus miembros.

La Secretaría General del Movimiento va formando a lo largo de los años una tela de araña de tal complejidad que necesita muchos estudios para poder entenderlo mínimamente, por supuesto, sólo desde la visión de sus competencias en el campo de la cultura. Las ramificaciones son enormes y hay momentos históricos distintos que hacen que aparezcan, en las provincias, Delegaciones de Educación y Cultura de Organizaciones del Movimiento, que comprendían distintas agrupaciones con sus secciones culturales, como la Vieja Guardia; la Hermandad División Azul; la Agrupación de Ex-combatientes; el SEU; la Falange Española; el Frente de Juventudes, con sus hogares de la OJE, que funcionaban como clubes y talleres de barrio y los hogares de camarada; la Asociación de Cabezas de Familia; la Sección Femenina, con sus cátedras ambulantes y grupos folclóricos; etc. También habría que tener en cuenta su relación con los Sindicatos Verticales y sus diferentes organizaciones, como pueden ser la Obra Sindical del Hogar o la Organización Educación y Descan-

so. La Organización Sindical, por su parte, tenía equipamientos culturales a su cargo, como eran las hoy llamadas Residencias de Tiempo Libre; Teatros; Casas Sindicales con sus salones de actos; etc.

Todas estas organizaciones formaban una mezcla de difícil separación, pero con una cabeza clara a nivel provincial que era el Jefe Provincial del Movimiento, Gobernador Civil, que designaba a los Presidentes de Diputación y, prácticamente, a los Alcaldes.

El estudio de todo lo referido a la cultura que generó las distintas Organizaciones del Movimiento, que habría que separar de la cultura del Franquismo, me parece interesante y tendríamos que abordarlo lo antes posible pues es una época de gran importancia histórica, que aunque ya se está estudiando desde la óptica de la Administración, no sucede igual con los aspectos concretos relacionados con la cultura del Movimiento que tienen una visión más política y parece estar sometida a ciertos prejuicios.

La Secretaría General del Movimiento va formando a lo largo de los años una tela de araña de tal complejidad que necesita muchos estudios para poder entenderlo.

La Institución que, a lo largo de los años, se va a configurar como la espina dorsal del futuro Ministerio de Cultura, es el Ministerio de Información y Turismo, creado, como ya hemos dicho, en 1951, con competencias que existían deslavazadas en diferentes Secretarías y también para dar respuesta a dos fenómenos muy importantes, para el régimen de la

época, que estaban empezando a manifestarse con cierta pujanza: el Turismo y la Televisión.

De los equipamientos clásicos que en cultura existían, este Ministerio tenía poca participación, pues si exceptuamos, por una parte, los Teatros Nacionales que en principio eran dos, el Español y el María Guerrero y, posteriormente, el Teatro de la Zarzuela; y por otra también, la Filmoteca, la Escuela de Cine y por supuesto, la Televisión; los demás equipamientos culturales estaban en manos del Ministerio de Educación.

En lo que respecta al Ministerio de Información y Turismo que tenía entre sus competencias las relacionadas con la promoción y la infraestructura cultural pone así en marcha las que serán sus dos "grandes obras": los Festivales de España y los Teleclubes. Estos cumplían una doble misión: primero, ser vehículo claro de transmisión

de ideologías, y por otra parte, ser una infraestructura cultural básica capaz de cubrir un hueco de casi 15 ó 20 años fundamentales en los núcleos más rurales de nuestras provincias, aunque, también se van a instalar en núcleos urbanos. Obviamente, los Teleclubes van a ir ligados al desarrollo de la televisión en España, aunque en sus momentos finales se independiza y se construyen una serie de edificios pilotos para que sirvan de modelo.

Al igual que en estos años de posguerra, son los Ministerios, o mejor dicho el poder central, los detentadores de prácticamente todos los equipamientos, bien solos o en colaboración con las Corporaciones Locales, también tienen sus equipamientos formando auténticas redes, la Iglesia y las Cajas de Ahorros. Estas últimas desarrollan una gran labor social, fundamentalmente, en los años sesenta y setenta y mediante sus obras culturales se convierten en animadores y mantenedores de una forma de hacer cultura en el Estado Español. Llegan a tener una vasta red de Salones de Actos, Salas de Exposiciones y hasta grandes Teatros y Auditorios como el Centro Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vigo o de Tarrasa. Por otra parte, mientras en Europa las Fundaciones tienen en este siglo gran repercusión, sobre todo a partir de los años cuarenta, años de posguerra, en España no tienen gran papel en el ámbito nacional, salvo excepciones como la Fundación March o la General Mediterránea.

A lo largo de los dos últimos siglos, hay varios equipamientos públicos que son constantes como son: los Museos; los Archivos y las Bibliotecas; también, a otro nivel de importancia, muchas veces sin local, están las Sociedades económicas de Amigos del País y las Academias, ambas herederas de la Ilustración, y los Ateneos, que si bien tienen su origen a finales del siglo XVIII, cuando se desarrollan y adquieren la personalidad con la que ahora los conocemos es a mitad del siglo XIX.

Una hija espúrea de las Bibliotecas podría considerarse a las Casas de Cultura, cuya presencia he documentado en España desde los años veinte. Como decía, el trabajo que estoy desarrollando sobre este tema no está finalizado y puede traer todavía algunas sorpresas, aunque supongo que no de gran calado. En 1961, en un artículo publicado en el Boletín 60-61 de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, se nos cita como posibles antecedentes de las Casas de Cultura ciertos establecimientos de la Antigua Roma: "Entre las cosas más sobresalientes de los romanos y que, de una u otra forma, tiene relación con nuestro tiempo, creo podemos citar sus bibliotecas y librerías, sus salones de lectura y maneras especiales de publicidad literaria, su sistema de información a base de carteles -o digamos mejor, inscripciones- en los que se publicaban diariamente los actos de las Asambleas del Pueblo y del Senado, dando lugar a reuniones sociales que podríamos considerar verdadero antecedente de nuestras Casas de Cultura". También se recoge en esta misma fuente: "Asimio Polión, el Fundador de la primera biblioteca pública que funcio-

nó en Roma, idea las lecturas públicas, creando salones especiales, semejantes a teatros, donde coloca a los hombres importantes en la orquesta, a los otros invitados sobre las graderías y a la claqué en la parte mas alta".

Independientemente de esta posible digresión, tratar el fenómeno de las Casas de Cultura en España y su evolución histórica es un caso de memoria y desmemoria, pues depende del momento en que hablemos sobre este tipo de equipamiento, tienen unos orígenes o antecedentes diferentes. Lo que sí es curioso es que no se les da continuidad histórica y antecedentes comunes en los estudios que hasta ahora se han publicado. Si nos referimos a los últimos, casi, 25 años (fecha iniciática 1979) el referente y modelo son las *Casas de Cultura* francesas y al frente de todo el omnipresente Malraux, del cual celebramos en estos momentos su centenario, esta teoría cada vez es más difícil de mantener, pues va sumando en su contra muchos datos y fechas contradictorias. Si pasamos a los años sesenta, o principios de los setenta, en que se publicó un libro con el título *Casas de Cultura* cuyo autor es José Antonio Pérez-Rioja, se cita su origen en España en la fecha inmediatamente posterior a la Guerra Civil y sus antecedentes posibles en las *Extension Library* anglosajonas o las *Folk Hus* -Casas Populares- de los países escandinavos.

La Institución que,
a lo largo de los años,
se va a configurar como
la espina dorsal del futuro
Ministro de Cultura,
es el Ministerio
de Información y Turismo.

Sin embargo, Tuñón de Lara, en un extenso artículo sobre la cultura en la Guerra Civil Española, menciona una vasta estructura de la difusión de la cultura en España que existía en ese momento: "Organizaciones Sociales sin carácter estatal alguno: Cultura Popular, FETE, UFEH-FUE, Alianza de Intelectuales, El Altavoz del Frente, las Juventudes Unificadas,

las Organizaciones Femeninas, Casas de la Cultura, Juventudes Libertarias, etc. ". Es por tanto claro que ya estamos, por lo menos en los años treinta del siglo, con noción de la existencia de este tipo de equipamiento.

Sí podemos considerar como bastante claro que las Casas de Cultura han tenido en sus orígenes una existencia muy ligada a las Bibliotecas Públicas y que es quizás en los últimos veinte años cuando más se han independizado de ellas, aunque muchas tengan entre sus contenidos esta función.

En otro salto atrás, el 29 de Junio de 1923 se inauguró la de Santa Coloma de Farners, primera biblioteca de la Caja. También, en diferentes estudios sobre la lectura en España, se nos cita la Biblioteca Popular "José Acuña" de Madrid y sobre todo la

época que fue Director D. Carlos Huidobro Viñas, años treinta, que funcionaba como una Casa de Cultura. Pasados cuatro años de la fecha anterior, 1927, nos encontramos que en el texto de la invitación que la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros repartía para la inauguración de un nuevo local, decía: "Se complace en comunicar a usted que ha sido fijada, para el próximo día 29, Festividad de San Pedro, la inauguración de la Casa de la Cultura y biblioteca pública...", Igualada, Junio de 1927. Estamos ya, pues, en la década de los años veinte, con noticias diversas de un equipamiento básico ligado al nombre de Casa de Cultura.

Volvamos a la Guerra Civil, para ver dos claros ejemplos, uno en Valencia y otro en Barcelona, de esta tipología de equipamientos que va a tener gran trascendencia pública por las personas e Instituciones que están al frente de ellos.

A principios de Noviembre de 1936 y en la primera ofensiva que lanzó el ejército franquista contra Madrid, que fue frenada en la Ciudad Universitaria, se tomó la decisión de evacuar de Madrid a los hombres de ciencia, artistas, escritores, compositores y poetas. La organización de esta evacuación fue encargada al Quinto Regimiento, que contaba en sus filas con muchos miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. La salida se organizó para el 25 de Noviembre en dos autobuses escoltados por los milicianos, salieron los intelectuales con sus familias y, además, en vehículos blindados desplazaron los aparatos científicos, libros, manuscritos e instrumentos de trabajo de los evacuados; un segundo grupo salió de Madrid el primero de Diciembre. En este grupo se encontraba Antonio Machado; José Moreno Villa; Angel Llorca, pedagogo; José Capuz, académico de Bellas Artes; José G. Solana, pintor; Ricardo Gutiérrez Abascal, director del Instituto Nacional de Física y Química; José María Sacristán, psiquiatra; ...Al llegar a Valencia fueron albergados en el Hotel Palace "que a la mañana siguiente de nuestra llegada -escribe Moreno Villa- lucía, en sus balcones, un gran lienzo blanco sosteniendo este rótulo: Casa de la Cultura, título que me abochornaba un poco. Los valencianos le llamaban El Casal dels Sabuts de tota mena (La Casa de los sabios de todas clases)". Antonio Machado fue el Presidente del Patronato de la Casa de la Cultura. Tenía la Casa una revista llamada *Madrid*, que sacó a la calle tres números, llegando a tener el número 4 en imprenta, desde Febrero de 1937 a Mayo de 1938 y que llevaba como subtítulo Cuadernos de la Casa de la Cultura. Fue su director Enrique Diez Canedo. Sufrió esta Casa diferentes avatares y, en Septiembre de 1937, fue reorganizada como nos cita Manuel Altolaguirre en su artículo, publicado en la revista *Hora de España*, titulado "Nuestro Teatro".

En 1937 la Generalitat Catalana lanza un cartel con el título "Casal de la Cultura" solicitando la inscripción de ciudadanos en ella, para su participación; recogía en sus objetivos y fines, entre otros: "La revolución actual requiere la aportación de todos los ciudadanos conscientes para la obra de construcción de la nueva sociedad".

" En el Casal de la Cultura tendrán cabida todos los trabajadores, sin excepción, unidos por el denominador común que representa el trabajar por la cultura". "La acción del Casal de la Cultura se extenderá por Cataluña con el fin de contribuir al engrandecimiento cultural de nuestro pueblo"[...]

Estas experiencias tuvieron su transcendencia y, al terminar la guerra y comenzar el masivo exilio de intelectuales y artistas, fundamentalmente por Europa y Latinoamérica, en los años cuarenta tenemos constancia de la existencia de varias de ellas en el continente americano.

En el nº1 de la revista *España Peregrina* fundada por Bergamín en México y aparecido en Febrero de 1940, se nos dice : "Dentro de breves días la Junta de Cultura Española inaugurará, solemnemente, su Casa de la Cultura, local amplio que aspira a servir de centro de reunión habitual a los intelectuales residentes en México y a todos sus amigos. En él se propone emprender, durante el curso del año 40, una serie de actividades que abarquen diversos aspectos de la vida literaria, científica y artística". En Cuba tenemos noticias de una conferencia que el 13 de Noviembre de 1940 celebró Nicolás Guillén, en la Casa de la Cultura de La Habana titulada "La hermosa lección del pueblo español". Nicolás Guillén había estado en España durante la Guerra Civil y participó en el Congreso de Intelectuales Antifascistas celebrado en Valencia en 1937. En Ecuador, en Agosto de 1944, funda el escritor ecuatoriano Benjamín Carrión la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito; agrupa, dentro de sus dependencias, todas las manifestaciones culturales del país, entre las que se cuentan Museos, Bibliotecas, Teatros, Fílmoteca y Editorial.

En la clausura del curso académico de 1952 de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, D. Francisco Sintés y Obrador, en su discurso titulado "Una experiencia cultural en Santander" ya habla de las Casas de la Cultura y de un antecedente inmediato, los llamados Palacios Provinciales de Archivos, Bibliotecas y Museos, cuyo primer equipamiento se inaugura en Teruel, a la vez que se crea la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, siendo su titular D. Miguel Artigas, se hace con afán de modernidad y de adecuación a las nuevas técnicas, no obstante había un precedente con casi un siglo de historia como era el Palacio de Biblioteca y Museos de Madrid que albergó, hasta los años cuarenta, la Biblioteca Nacional, el Museo Arqueológico Nacional y el Archivo Histórico Nacional.

A efectos prácticos se considera como antecedente de las Casas de Cultura la Biblioteca Pública de Almería "Francisco Villaespesa" que se creó por O.M. de Marzo de 1947 y que tenía su Salón de Actos, Sala de Exposiciones, piano, proyector cinematográfico y hasta un quinteto de música.

En 1949, en la Conferencia Internacional que, patrocinada por la UNESCO, se celebró en Dinamarca sobre Educación de Adultos, Edward Sydney, bibliotecario del distrito Leyton del Reino Unido, informó que a una serie de bibliotecas centrales, como las de Manchester, Rotherdan, Sheffield, se les había dotado de teatros, salas de conferencias, salones de exposiciones, piano, proyector cinematográfico, para que la biblioteca pueda ser un centro de servicio cultural local.

El intento de modernizar las bibliotecas surge, en nuestro país, inmediatamente posterior a la guerra, pero no va a ser posible hasta los años cincuenta, entre otras razones, por la situación económica y de aislamiento internacional en que nos encontrábamos, no es hasta mitad de los cincuenta que el país va a comenzar su despegue económico, sobre todo, con la ayuda americana y el final de la Autarquía, y el comienzo del Plan de Estabilización, que llega con los años sesenta, la puesta en marcha de los planes de desarrollo y el informe que hace, en 1961, el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento. En las Memorias de actuación y objetivos del I y III Plan de Desarrollo se recogen cantidades económicas destinadas a la creación, dotación y remodelación de las bibliotecas o Casas de Cultura.

En 1955 Joaquín Ruiz Jiménez, Ministro de Educación Nacional, ya funcionando una serie de equipamientos con este nombre, en plan piloto, decía: "La Casa de Cultura ha de ser el hogar donde toda inquietud de legítimo conocimiento tenga su asiento". En este mismo año, el proyecto de Casa de Cultura, fue expuesto en Bruselas en el Congreso Internacional de Bibliografía y, según el citado Pérez-Rioja "fructificando pronto en el extranjero, puesto que, muy pocos años más tarde, empezaron a surgir -si bien con rasgos diferentes- Casas de Cultura en los países socialistas y, aun más recientemente, en Francia, donde Malraux ha utilizado este mismo nombre para una institución similar, aunque un tanto sofisticada y más aristocrática que popular.

Tratar el fenómeno de las
Casas de Cultura en España
y su evolución histórica
es un caso de memoria
y desmemoria.

En 1956 la Dirección General de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Ciencia dicta un Decreto de 10 de Febrero por el que se reglamenta la creación y funcionamiento de las Casas de Cultura de ámbito provincial. Se conciben las Casas de Cultura como centros producto de la colaboración del Estado (Dirección General de Archivos y Bibliotecas), la Provincia (Diputación Provincial) y el Municipio. El Gobierno de las Casas de Cultura se confía a las Autoridades Locales y a las Asociaciones Culturales de la Provincia, mediante la creación de un Patronato dotado de unos Estatutos que se publican en el BOE. La Dirección General se reserva la al-

ta Dirección Técnica, con el fin de conservar la unidad funcional de todas las existentes en España. El presupuesto de la entidad se financia también entre las Instituciones, no siempre de forma igualitaria.

En el Decreto de creación, entre sus fines, se recogía que las Casas de Cultura "deberán desarrollar una labor de formación cultural, mediante la celebración de conferencias, exposiciones, recitales, conciertos, teatros de ensayo, proyecciones cinematográficas educativas, visitas a lugares de interés artístico e histórico, etc."

Ante la gran cantidad de municipios que solicitaron la creación de Casas de Cultura y al estar pensadas éstas para ciudades de capitales de provincia de tipo medio, se aprobó otro Decreto del Ministerio de Educación Nacional, de 8-3-1957, por el que se reglamentaba la creación y funcionamiento de las Casas Municipales de Cultura. La diferencia entre unas y otras venía dada por una serie de factores: los servicios que la integran, esencialmente el Centro Coordinador de Bibliotecas; las prestaciones del edificio y la adscripción del director, que si bien ambos son nombrados por el Ministerio de Educación, el primero es facultativo del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, el segundo se elige de una terna propuesta por el Patronato.

El auge de las Casas de Cultura fue en aumento durante los años sesenta y el Ministerio de Educación, en 1966, envió a sus Delegaciones Provinciales una Circular con el fin de coordinar y normalizar todos los proyectos, así como una indicación de los metros cuadrados necesarios para los diferentes servicios. La superficie total oscilaba entre los 1.000 y los 2.000 m², según fuesen municipales o provinciales y tuviesen unos servicios más o menos estandarizados, sin contemplar en esta superficie indicativa la posibilidad de museos.

En 1963, en el seno de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, se celebra, en Santander, del 18 al 25 de Julio, el Congreso Nacional de Ateneos y, según cuenta Dámaso Santos en la *Estafeta Literaria*: "Éramos los convocados, directivos de los distintos Ateneos de España, directores de Casas de Cultura, representantes de entidades de marcada actividad cultural, los directores de Editora Nacional y de la *Estafeta Literaria*".

A finales de los sesenta había en España más de cincuenta Casas de Cultura y se celebró en Madrid, durante los días 14 y 15 de Julio de 1969, la "I Reunión de Directores de Casas de Cultura".

En Cataluña existían Casas de Cultura Provinciales: Tarragona, inaugurada en 1962; Lérida, con sede provisional en 1964 y edificio nuevo en 1970 y Gerona, inaugurada en 1966 con motivo del II Congreso Nacional de Bibliotecas. De las Ila-

madras Municipales, según mis pesquisas: Reus, Vich, Ripoll, Palamós y S. Feliu de Guixolx. En Andalucía, de las provinciales la primera fue la de Almería en 1952, Málaga en 1956, Huelva en 1969, Jaén en 1973 y Cádiz; de las municipales hubo en La Línea, Moguer, Puerto de Santa María y Algeciras. La última Casa de la Cultura que se creó de esta tipología, fue la de Guadalajara, por O.M de 22 de Enero de 1979, publicado en el BOE de 9 de Abril de 1979, celebradas ya las primeras elecciones democráticas municipales después de la guerra civil.

En el documento "Líneas básicas de la política cultural" del Ministerio de Cultura, publicado en 1979, en sus objetivos generales se cita a las Casas de Cultura como uno de los centros que recoge los Puntos de Información Cultural (PIC) junto con las Delegaciones Provinciales del propio Ministerio y Universidades. También propone como la "Gran Casa de Cultura de España" al edificio del Hospital San Carlos de Madrid. En dicho edificio se instalará la Filmoteca, el Museo de Trajes, el Archivo Histórico, el Museo del Teatro y diversos auditorios y centros que permiten una actividad cultural rica y pluriforme. En 1986 no se ha cumplido lo previsto y se inaugura como Centro de Arte Reina Sofía después de que los diferentes equipos ministeriales que se van sucediendo lo van a ir destinando, teóricamente, a usos dispares,

Este tipo de equipamientos va a ir sufriendo diferentes crisis, desde mediados de los años setenta a mediados de los ochenta, hasta prácticamente su desaparición en el caso de las provinciales. En el caso de las que se regulaban por el Decreto de 1957 se reconvierten en infraestructuras puramente locales, mediante traspasos a los Ayuntamientos de la gestión y los edificios que ocupaban; algunos han seguido manteniendo la denominación y funciones y, otros, se han reconvertido en bibliotecas de mayor entidad, construyendo el Ayuntamiento otro equipamiento de participación al que ha denominado como Casa de Cultura, Centro Cívico o Universidad Popular.

Los motivos de la desaparición de las Casas de Cultura fueron diversos: el más simple fue el crecimiento ordinario de la biblioteca que fue asumiendo para sus necesidades, por el aumento de puestos de lectura, depósito y almacenes, las salas y salones que dedicaban a otras actividades. Un segundo motivo viene dado por el origen del equipamiento, Ministerio de Educación vía Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, al ser traspasados estos equipamientos al recién creado Ministerio de Cultura, esta Institución los usa como servicios provinciales periféricos, dejando, en algunos casos, solamente la biblioteca y, en otros, hasta desplazando también a ésta (hay que tener en cuenta que muchas Casas de Cultura de los años sesenta y setenta eran de nueva construcción y con un tamaño aceptable). Un tercer motivo de la desaparición, viene dado por las transferencias de cultura por parte del Ministerio a las Comunidades Autónomas, esto sucede ya en los años ochenta, y el uso que de ellas hacen las nuevas Administraciones.

En paralelo a todo lo descrito, la Caja de Pensiones para la Vejez y el Ahorro, pos-

teriormente de Cataluña y Baleares, y después de diferentes fusiones, la actualmente conocida como La Caixa, ha ido poniendo en marcha diferentes equipamientos denominados Casas de Cultura. En la Memoria de la Fundación Caja de Pensiones de 1888/89 se recogen diferentes tipos de equipamientos: Bibliotecas, Esplais y Casas de Cultura. De esta última más de ochenta. En el libro de Nadal, que recoge la historia de la Caja de Pensiones de los años 1960-1979, se nos informa de la creación de una veintena de estos centros en este periodo y en el libro de Luis García Ejarque, denominado *Historia de la lectura pública en España*, se nos dice que la Caja empleaba el nombre de Casa de Cultura en la posguerra (años 40) para algunos de sus equipamientos culturales, que además de la Biblioteca tenían una Sala de Exposiciones o Salón de Actos, anexos. Hemos visto que las primeras las crea en los años 23 y 27 y Soller en 1929, pero en los treinta tiene esta Caja una gran actividad, poniendo en marcha, entre otros, Lleida y la Seo de Urgell (1930), Moia (1931), Manresa, Sant Feliú del Llobregat y Villafranca del Penedés (1932), San Sadurní D'anoia (1933), Tarrega (1934), Andorra la Vella (1935)... En 1994 cede, prácticamente, todo este tipo de equipamientos, en sentido amplio, a los Ayuntamientos de los municipios en que estaban instalados, de acuerdo con la Ley 4/1993, de 19 de Marzo, del Sistema Bibliotecario de Cataluña.

Prácticamente hemos visto los equipamientos de proximidad y más detenidamente las Casas de Cultura que funcionaban o se habían creado antes de las elecciones municipales de 1979, que es el momento de la gran eclosión de estas y que van a proliferar con un carácter totalmente distinto a los que existían, pero no debemos olvidar que aquellas Casas fueron antecedentes de esta nueva realidad.

Ch.C.

EXPERIENCIAS



16 años en la ruta del Rock'n'Roll

Ignacio Juliá

Independencia y obcecación han sido la tónica en los ya dieciseis años que han visto mensualmente -con entrega doble en verano- la publicación de *Ruta 66*, revista que nació en 1985 con un lema que no ha parpadeado en década y media: "tiempos de rock'n'roll". Hay quien opina que debería cambiarse dada la evolución que desde entonces ha seguido la revista, paralela a la personal de sus co-directores y colaboradores, y el desarrollo en general del mundo de la música popular. Pero aquel espíritu fundacional permanece: se trataba de explicar que el rock no es sólo música -de ahí la inclusión de artículos de cine, literatura, cómic o subculturas desde los primeros números-, sino una actitud ante la vida. Y, lo más importante, dejamos claro desde el principio que no íbamos a bailar al ritmo de nadie. En *Ruta 66* sólo se escribía -y se escribe- sobre asuntos que nos apasionan, sean del pasado o el presente, reconocidos o ignotos, de nuestra ciudad o de cualquier remoto lugar donde un grupo ensaye los tres acordes básicos en un oscuro garage.

Más que revista con una programación propia, *Ruta 66* nació como posibilidad de autogestión para dos periodistas musicales, Jaime Gonzalo y el abajo firmante, que habían hecho su aprendizaje en la prensa especializada/marginal durante la segunda mitad de los 70 (*Vibraciones*, *Disco-Expres*, *Star*) y primeros 80 (*Rock Especial* y su vástago *Rock De Lux*), quemándose ante la presión publicitaria, la esclavitud de las mo-

La arriesgada oferta encontraba un público suficiente, miles de lectores que conectaban con la publicación sin importarles que estuviera impresa en blanco y negro.

das proyectadas desde Londres, Madrid o Los Angeles, y la falta de visión artística que entonces se respiraba en aquella última redacción. La situación laboral en *Rock De Lux*, motivada por una confusa línea editorial, el consecuente bajón de ventas y la huida de su "cerebro" Damian García Puig -a Grupo Zeta, con su nuevo proyecto, la amarillista/enrollada *Primera Línea-*, nos obligó a sentarnos ante un juez para aclarar nuestra situación laboral. Salimos rehabilitados de aquel lance, afianzando nuestro proyecto con la merecida indemnización. La idea de montar nuestra propia revista había surgido una tarde -que Jaime siempre recuerda de cielo encapotado-, al salir de una descorazonadora reunión en las oficinas de la avenida Infanta Carlota, mientras en un cruce de la barcelonesa Diagonal discutíamos la única opción que nos quedaba. Si a los tres meses, plazo necesario para que la distribuidora dictara sentencia con las ventas totales del primer número, la cosa no rulaba, nos dedicaríamos a otra cosa.

Aquellos primeros números de *Ruta* óó funcionaron, la arriesgada oferta encontraba un público suficiente, miles de lectores que conectaban con la publicación sin importarles que estuviera impresa en blanco y negro -salvo portada- y no tratara la música rock desde la comercialidad y las modas. Por nuestro propio carácter y gustos musicales, que muchos lectores ya conocían desde anteriores publicaciones, la línea editorial de los inicios cuidaba especialmente la recuperación de una historia, la de la música rock, que había llegado a España fragmentada, expoliada, mitificada. Era una crónica salpicada de bandas reivindicadas muchos años después de su desaparición, de figuras míticas analizadas a fondo y desde nuevos ángulos, de incursiones en terrenos colindantes como el cine serie B o la literatura pulp. También se hacía un claro servicio al rock underground contemporáneo tanto anglosajón como europeo o australiano y, por supuesto, a los grupos españoles. Y se cantaba a la "autenticidad" por encima del artificio que había predominado en los 80. Un buscado rigor, en aquellos primeros tiempos a menudo desbaratado por textos

ínfimos, que ha ido dando sus frutos a lo largo de estos dieciseis años en activo hasta llegar al nivel actual.

Lo que durante años fue reiterada acusación, la de dogmatismo fundamentalista, parece haber girado hacia un cierto consenso -incluso entre nuestros detractores- y ahora se reconoce que, desde nuestro individualismo, hicimos una labor necesaria. El tiempo nos ha dado la razón en muchas cosas, en gran medida gracias a que mantuvimos firme el rumbo mientras otras publicaciones se acogían a cada nueva moda para atraer así al público más joven. No ha sido ésta una preocupación para los que hacemos *Ruta 66*, siempre tuvimos lectores jóvenes, maduros e incluso cincuentones, algo nada extraño teniendo en cuenta que tratamos la música de los 50 y los 60 con la misma dedicación que la última patrulla punk o post. De la genial cerrazón de Ramones al neo-tradicionalismo de Gram Parsons, de la vanguardia más transgresora al pop británico más exquisito (Kinks, Small Faces, The Who), sin olvidar los fundamentos *fifties* y la raigambre de la mejor música negra (jazz, blues, soul); en las páginas de la revista se habló de todos aquellos sonidos surgidos del universo rock con algo que decir, directa o indirectamente, más allá de factores industriales o mediáticos. Dejando claro que el éxito comercial no era sinónimo de incidencia cultural a largo plazo y que, a finales del siglo XX, la influencia de grupos malditos como Stooges o Velvet Underground era tan crucial como la de Rolling Stones y Beatles.

A nivel editorial, *Ruta 66* favoreció los artículos extensos y en profundidad frente al texto-para-acompañar-las-fotos de otras publicaciones. Esta tendencia la apoyaba una maquetación sobria -o "fanzinerosamente" abarrocada- que nunca abandonó el blanco y negro por convicción, además de por razones presupuestarias. Nos educaba el ejemplo de los grandes críticos rock anglosajones de finales de los 60, capa-

El secreto de nuestro modesto logro, colmar las expectativas de miles de aficionados con nuestras mismas filias y fobias.

ces de ver más allá del fenómeno industrial que es el rock para intentar establecer conexiones con otros ámbitos en la cultura, la sociología, la historia, la filosofía. Es esta una dirección que hemos de seguir profundizando en el futuro, sin perder de vista nuestros orígenes, que fueron gamberros, irreverentes, jocosos y provocadores. Que dicha provocación se ha tornado discurso analítico lo rubrican últimamente secciones como Opinión Desautorizada -una suerte de camuflada editorial- o la página de Correo, donde se ha establecido un diálogo crítico entre colaboradores y lectores.

En los aspectos industriales y empresariales también hemos sido autogestionarios "por cojones". El secreto de nuestra supervivencia en el quiosco se debe tanto a la fidelidad de los lectores como a nuestra austeridad. Aquí no se ha utilizado un mensajero cuando valían las piernas propias, se ha trabajado en casa para evitar los gastos desproporcionados de una redacción, se ha negociado con papeleras, fotocomposiciones, imprentas y encuadernadoras económicamente asequibles, y sólo se toman taxis cuando, después de un concierto, ha cerrado el metro.

Esta prevención quizás haya impedido que creciera nuestra circulación, pero nos mantenemos holgadamente, que es lo que importa cuando se trata de informar y opinar por libre, lejos de las limitaciones ideológicas de los grandes medios. Superamos las diversas crisis que han aquejado al sector -el auge de internet, la proliferación de publicaciones gratuitas, las convulsiones de la industria discográfica- y seguimos acudiendo puntualmente al quiosco con una sustancia que, lo afirman algunos lectores, ninguna otra revista musical ofrece. A menudo se ha reconocido nuestra labor de investigación, descubriendo bandas y movidas que meses después afloran por todas partes. Ya hemos visto que la infraestructura fue siempre guerrillera. El diseñador en su estudio y nosotros cada uno ante su ordenador, conectados vía modem. Más una cuarta persona llevando temas administrativos y de publicidad, ambos aspectos cruciales en cualquier revista. La publicidad, que por sí sola man-

tiene a flote tantas publicaciones, nunca fue nuestra principal fuente de ingresos. Se diseñó desde un principio para que cubriera un cupo de nuestras necesidades y no más, lo que preservaría nuestra independencia de opinión. Además, se ha nutrido básicamente de pequeños anunciantes -sellos y distribuidoras independientes, tiendas especializadas y de coleccionismo, bares y clubs, etc.-, lo que ha redundado en información extra de cara al lector más que vacuos eslóganes multinacionales. Nunca jamás se ha vendido una portada -aunque ocasionalmente hubiera ofertas- o se han aceptado sobornos, práctica tan común en este negocio desde que la "payola" es moneda de curso legal. También de ello estamos orgullosos, y no por una cuestión de trasnochada ética, sino por simple pragmatismo individual.

¿Nuestros criterios? Podrían ser tachados de personalistas, si bien es verdad que sólo satisfaciéndose uno mismo primero se podrá satisfacer a los demás. He aquí tal vez el secreto de nuestro modesto logro, colmar las expectativas de miles de aficionados con nuestras mismas filias y fobias. En *Ruta 66* ha tenido cabida todo aquello que nos ha pasado por la cabeza a sus codirectores, sin otra consideración que encajar en un sumario apetecible a nuestros ojos por su abundancia informativa, rareza, opinión heterodoxa o simple entretenimiento. Una trama de colaboradores, cambiantes a lo largo de los años, que la militancia que ma mucho, han ofrecido ideas y textos que contribuyeron a la necesaria pluralidad en un foro de este tipo. Nunca hubo mínimo denominador común en nuestras páginas, algo que empieza en la divergencia de intereses y estilos entre la bicéfala, y un tanto esquizoide, dirección de la revista. Hemos estado de acuerdo en lo básico -una música genuina y creativa, sin pretensiones de modernidad o comercialidad, finalmente trascendente al incidir profundamente en nuestras vidas- y a menudo hemos dis-

Ahora se reconoce que,
desde nuestro individualismo,
hicimos una labor necesaria.

crepado en todo lo demás. Pese a nuestros errores, miopía, humoradas y "cutrerío" -personalmente siempre he anhelado una mejor producción gráfica-, hay una cosa que ya nadie parece negarnos: carácter. En un mundo cultural cada vez más uniforme y domesticado, esto podría mantenernos con vida otros dieciséis años. Los lectores, que siempre tienen la última palabra, lo decidirán. Mientras, seguiremos entintando papel en la ruta del rock'n'roll.

I.J.

10 años de Extensión Universitaria en la Universitat Jaume I

M^o Angels López Sierra y Albert López Monfort

El conocimiento constituye uno de los instrumentos esenciales que pueden favorecer el desarrollo del mundo rural. En este sentido, resulta imprescindible aprovechar las tecnologías y habilidades atesoradas por la comunidad, potenciar la educación y la adquisición de capacidades como fórmula de optimizar la acción de la población local en los procesos de desarrollo. Debemos considerar que los recursos humanos deben movilizar el resto de factores e instrumentos disponibles en el marco local, con el objetivo de alcanzar un óptimo nivel de bienestar y calidad de vida.

La formación se entiende como un derecho básico y fundamental de los individuos, siendo al mismo tiempo un magnífico instrumento de desarrollo comunitario y personal. En efecto, cualquiera que sea la manera que adopte la formación, entendida en su dimensión más amplia, constituye el mejor y más eficaz de los vectores del desarrollo, ya que contribuye a la valoración del potencial colectivo y favorece el crecimiento de la personalidad y capacidad individual. Supone también una fórmula para integrar a todos los agentes que interactúan en el marco local en un proyecto común.

La Universidad debe involucrarse en extender y contribuir a garantizar el derecho de los ciudadanos y ciudadanas al conocimiento y a la formación. Reconociendo su papel aglutinador, ampliamente aceptado y respaldado por todos, la Universidad debe impulsar estrategias y acciones tendentes a pro-

La Universidad debe involucrarse en extender y contribuir a garantizar el derecho de los ciudadanos y ciudadanas al conocimiento.

yectar su esencia en la sociedad (Segorbe2000).

El texto que he seleccionado para introducir mi aportación a *Periférica*, sintetiza los valores más importantes del programa de Extensión Universitaria de la Universitat Jaume I. El camino recorrido hasta la redacción de este documento en las Jornadas de evaluación del año 2000, ha sido largo, lento pero constante, constante para que el mensaje cale poco a poco en los diferentes estratos de la sociedad. Todavía no hemos llegado a las capas más profundas pero creo que estamos en el camino.

Aunque no he participado directamente en la gestión de Extensión Universitaria desde el inicio, hemos considerado necesario explicar cronológicamente lo que ha sido el programa desde el principio, para entender mejor el de este momento.

1ª etapa. 1992-1997

La Universitat Jaume I, con un año de vida, se plantea la necesidad de mantener una relación dinámica con el territorio y acepta la propuesta de la Diputación de diseñar un programa que actúe en municipios pequeños. Se pretende contribuir a la mejora de la calidad de vida de los habitantes de las ocho comarcas, 126 municipios que suman un total de 4.560.000 habitantes, de los que más de un 70% se concentran en 9 localidades situadas en la franja litoral, lo que define claramente dos realidades socioculturales extremas, la zona rural, pueblos pequeños (entre los 25 y los 5.000 hab.), administraciones muy precarias, con pocos recursos, pirámides de población totalmente invertidas, malas comunicaciones, etc., que contrasta con la zona urbana donde se concentra la industria y la agricultura más rentable, el turismo de los tour-operadores, las autovías, las conexiones por cable... y la Universidad.

La opción de la Universitat Jaume I fue la de trabajar en la zona rural con el apoyo económico de la Diputación Provincial. Así se convoca el primer programa de Extensión Universitaria al que sólo pueden

acceder municipios con menos de 10.000 hab.

El programa trabaja desde tres ámbitos: la formación, la difusión cultural y la información. El contenido de la oferta se diseña desde el SASC recurriendo a profesores de la universidad y profesionales externos, que con más voluntad que interés económico, se ofrecen a participar en un programa que tiene como una de sus prioridades, adaptarse al usuario, lo que en muchos casos significó programar cursos a las 10 de la noche, a más de una hora de distancia en coche de Castellón ciudad, o en sábados, nunca en horario de oficina.

Con mucho esfuerzo se cerró esta primera etapa con una participación en el año 1996 de 25 municipios. Estratégicamente conseguimos romper el hielo, los municipios empezaron a recibir información de la Universidad, muchos la ojearon y unos pocos se beneficiaron de una oferta totalmente gratuita.

2ª etapa. 1998-2000

La Universidad decide potenciar la iniciativa e incorpora un técnico al programa. Éste será un periodo de expansión. Se amplía la oferta de cursos, conferencias y exposiciones, se procura atender las demandas de los usuarios, se refuerza la presencia de la Universidad. Pero lo más destacable, y a la postre lo que ha transformado la dinámica del programa, ha sido la implicación de los agentes locales en la gestión del programa.

A partir de las I Jornadas de Evaluación del programa(1998), abiertas a los usuarios, agentes locales y personal docente que imparte las conferencias y los cursos, se convoca una mesa técnica para la formación rural, formada por trabajadores sociales, profesores de EPA, Agentes de desarrollo local, Concejales (los menos), técnicos municipales de cultura y profesores colaboradores. En este foro se hace una eva-

El programa trabaja desde tres ámbitos: la formación, la difusión cultural y la información.

luación continua del programa, se decide los contenidos de la oferta, se intercambia información sobre el territorio..., en definitiva dinamiza el programa desde el nivel de gestión más próximo al usuario. Los resultados fueron espectaculares, se duplica el número de municipios implicados, se reduce al mínimo el número de incidencias (cursos suspendidos, ponentes perdidos...), aumenta considerablemente la r atio por actividad.

De los trabajos de la Mesa, destacaría el impulso que se le dio a la confección del primer Mapa formativo rural, una radiografía anual que analiza el estado de la formación en la zona rural. El Mapa no se plantea el análisis cualitativo de la oferta, simplemente recoge los datos más significativos de cada curso (título, n  de horas, localidad, entidad promotora). La acogida del proyecto ha sido muy positiva y puede constituir un instrumento muy eficaz a la hora de plantear procesos formativos en un territorio, teniendo en cuenta que cada día son más las entidades que programan cursos.

Los trabajos de la mesa técnica se refuerzan con la red de agentes locales, con los que mantenemos una relación directa, en algunos casos personalizada, desplazándonos a sus lugares de trabajo o compartida con el resto de técnicos de la comarca en reuniones supramunicipales.

Después de este periodo de expansión del programa y de consolidación de la red de agentes locales, la mesa técnica, a partir de las conclusiones de las III Jornadas de Evaluación, plantea un cambio en el funcionamiento del programa.

3  etapa. 2001 - 2004

En la tercera evaluación del programa se cuestion  la metodología de trabajo, algunas voces criticaban que se ofrecía una formación descontextualizada. En parte tenían razón, pero resultaba difícil contextualizar acciones sin la participación de los agentes. Las dos partes asumimos nuestra cuota de responsabili-

dad y desarrollará acciones formativas singulares, ofreciendo, además, un programa de formación para agentes locales.

Las acciones planteadas fueron las siguientes:

- Sesión formativa-informativa sobre la aplicación de las nuevas tecnologías y el desarrollo rural.

- Curso sobre Diagnóstico Rural Participativo(DRP). Especialmente dirigido a técnicos que están trabajando en acciones de desarrollo. Se ensayó una nueva metodología que combinaba la formación-acción. Entre sesiones pasaban unos 30 días que eran aprovechados por los alumnos para aplicar la metodología propuesta por los profesores. Paralelamente un grupo de 5 alumnos becados, desarrollaba un DRP en el paraje natural de la Serra Espadà. El trabajo de los becarios estaba tutorizado por los profesores, los resultados de este grupo se utilizaban como material de trabajo en las sesiones comunes.

- Programa formativo: Turismo rural, posibilidades y retos.

- Programa formativo: Parajes naturales, posibilidades turísticas.

Estas dos acciones plantearon una formación en módulos independientes, que facilitaron que cada alumno/a diseñara su propio itinerario formativo. Con la itinerancia de los módulos conseguimos que la gente se moviese por la comarca en busca de la formación deseada; aunque no lo parezca, rompimos la mala costumbre de que el curso tiene que buscar el alumno.

- Dinamización teatral en la comarca del Alto Palancia.

- Intervención en municipios de menos de 150 hab.

Desde el programa se había detectado que existían algunos municipios que no accedían a las acciones propuestas, eran los pueblos con menos de 150 hab. Se decidió diseñar un programa específico que

Planteamos un nuevo modelo que mantuviera la oferta general a todos los municipios.

actuara en estas localidades, planteando una investigación-acción. Al tiempo que se convocaban pequeñas acciones, como charlas, talleres, especialmente pensados para la 3ª edad, se investigaba en qué utiliza el tiempo libre este colectivo. Con los resultados de la investigación y el nivel de aceptación de las acciones propuestas, diseñaremos un programa específico para estos municipios.

El programa general, al que podían acceder todos los ayuntamientos con menos de 10.000 hab, mantenía la oferta formativa-informativa-divulgativa. Los ámbitos temáticos tratados han sido: calidad de vida, desarrollo rural, nuevas tecnologías, idiomas y creación artística, en total 70 conferencias, 8 exposiciones y más de 80 cursos.

Los temas más solicitados son los relacionados con la salud (enfermedades cardiovasculares, obesidad, colesterol..), pero también la informática, el teatro o el desarrollo rural, tienen su público. Este año nos ha sorprendido el interés por el tema del Euro, en algunos municipios se ha convocado al más del 50% de la población (40 personas).

Entre los profesionales implicados en el proyecto, contamos con: médicos, técnicos de turismo, dietistas, fisioterapeutas, arquitectos técnicos, licenciados en bellas artes, estudiantes de humanidades, psicólogos, psicoterapeutas, etc. También participan entidades como: Fundación Bancaixa, Fundación Puleva, SEMERGEN. En los diez años de trabajo, hemos conseguido formar amplio equipo multidisciplinar, que además de profesionalidad, aporta su vocación por contribuir a mejorar la calidad de vida de los habitantes del mundo rural.

El futuro inmediato pasa por mantener la oferta general, potenciar las acciones formativas singulares de ámbito territorial restringido, incidir en la formación y atención a técnicos, ofreciéndoles programas de tutorías, seminarios, etc., que incidan en las necesidades específicas de cada colectivo. Por otra parte se quiere seguir trabajando utilizando las posibilidades que nos ofrecen las nuevas tecnologías: webforum, listas de distribución y página web.

Otro reto que nos planteamos para las próximas ediciones es el de coordinarnos con los departamentos de la universidad que estén trabajando en el mismo ámbito que nosotros (Dpto. de educación, Grupo de estudios turísticos, Área de sociología).

Finalmente sólo nos queda apuntar que en breve el programa de Extensión Universitaria se incorporará al proyecto marco Campus Obert, donde se incluirán todas las iniciativas que incidan directamente en el territorio: Reclam mostra de teatre, Cursos de verano y subsedes comarcales de la Universidad.

M.A.L.S.
A.L.M.

Para más información:
SASC-Servei d'Activitats Socioculturals
slopez@sg.uji.es
amonfort@sg.uji.es

Histórico Municipal de Villamartín

Un museo comarcal para el siglo XXI

José María Gutiérrez López

Villamartín cuenta entre sus recursos propios con un destacado Patrimonio, así como ha dispuesto de una clara voluntad desde sus instancias locales, tanto públicas como privadas, de abogar por su protección y conservación, primando su puesta en uso con utilidad social. Por este motivo, en la actualidad se esfuerza en iniciar una serie de actuaciones y proyectos en el marco de la Celebración del V Centenario de su Fundación en 2003, como término a medio plazo para su puesta en funcionamiento.

Se configura como un
proyecto de ámbito comarcal,
con una clara vocación
pedagógica
y de dinamización cultural.

Siguiendo los postulados de la Museología contemporánea, defendemos sobre todo que el Museo Histórico es un instrumento privilegiado de educación, al mismo tiempo que un centro cultural accesible y abierto a todo tipo de público. A nuestro juicio, el Museo es válido y capaz de servir de instrumento de conocimiento,

educación y cultura, además de medio de información y comunicación al visitante.

El interés por la conservación, investigación, protección y difusión de nuestro pasado presenta un doble objetivo: prestar atención a su misión educativa, dirigida a un amplio público con el objeto de ofrecerle la posibilidad de disfrutar de nuestro patrimonio y, por otra, preservarlo y transmitirlo a generaciones futuras. Es en esta línea desde la que se ofrece el concepto de Museo Histórico Municipal de Villamartín, que trata de ampliar su objeto de acción a todo el patrimonio cultural, prestando especial atención a su medio natural, sus testimonios arqueológicos e histó-

ricos, sus tradiciones y costumbres, asumiendo de esta manera una concepción integral del Patrimonio.

Sobre estas premisas, el Museo Histórico de Villamartín nació como una institución cultural municipal. Su creación fue aprobada por acuerdo de todos los grupos políticos, sin ninguna excepción, en el pleno municipal del 17 de diciembre de 1998. En este momento se acordó que el Museo tiene el objetivo de establecer un centro para la gestión integral de los programas relacionados con los bienes culturales de carácter arqueológico, histórico y etnológico existentes en el municipio. Del mismo modo, se configura como un proyecto de ámbito comarcal, con una clara vocación pedagógica y de dinamización cultural, con la finalidad de reunir para su conservación, investigación y difusión, el importante patrimonio de Villamartín y su entorno.

A partir de un ánimo consensuado se fue redactando el Proyecto de Creación del Museo Histórico Municipal de Villamartín, de acuerdo al Decreto 284/1995, de 2 de noviembre, para la gestión de entidades museísticas en Andalucía. De forma paralela, se desarrollaron los trabajos de adaptación del edificio, así como las labores de catalogación de las piezas y la creación de la infraestructura de exposición. Este proceso culminó con su aprobación e inclusión en la Red Andaluza de Museos según resolución de la Junta de Andalucía de diciembre de 2000. El Museo Municipal de Villamartín fue inaugurado definitivamente el día 13 de febrero de 2001, presidiendo el acto Dña María Isabel Peinado, Delegada Provincial de Turismo de la Junta de Andalucía y Don José Antonio González Pavón, Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Villamartín, coincidiendo este acto con la reunión en la localidad de los representantes culturales de la Federación Andaluza de Municipios y Provincias.

Continente y contenido

La sede del Museo se encuentra rodeada de una amplia zona verde de arquitectura muy original

con mampostería de guijarros de río, localizada en la Avenida de la Feria, una de las principales arterias urbanas de la localidad. El edificio y su entorno fueron proyectados por D. Pablo Fábrega Roca en los años sesenta para solar del Centro Cultural de Villamartín, y se insertan en la corriente arquitectónica del movimiento moderno. Es una edificación exenta con muros de piedra y de hormigón visto, sobre cimentación a partir de zapatas corridas de hormigón armado, soluciones constructivas innovadoras en aquella época. El edificio consta de cuatro plantas que se adaptan al fuerte desnivel existente, interrumpiendo la longitudinalidad de los jardines de la Avenida.

El edificio fue construido a partir de 1965 con una financiación de la UNESCO para Casas de Cultura. El coste total de la obra fue de dos millones doscientas mil pesetas. Todo el proyecto, tanto edificio como

jardines, recibieron un Premio Nacional de Arquitectura, y se ha convertido en un edificio destacado y único en la comarca, merecedor de figurar en el Registro Andaluz del Patrimonio Arquitectónico del siglo XX. Este edificio no fue finalizado hasta principios de los 70, cuando aún no estaba

definitivamente fijada su funcionalidad. En el conocido como Libro de Feria de las fiestas locales de San Mateo de 1971, se recoge la noticia de la pronta terminación de la obra y se sugiere la creación de un Museo. A principios de 1972, la planta baja llegó a albergar una colección de diversos objetos aportados por particulares y otros que fueron recopilados por el grupo local de "Misión Rescate" (ABC de Sevilla, 6/1/72), iniciativa de alcance nacional que fomentada a través de Televisión Española por los últimos gobiernos de la Dictadura, no obtuvo en la mayoría de las ocasiones los fines inicialmente deseados, implicando en definitiva el deterioro de muchos yacimientos y la pérdida de un gran volumen de piezas arqueológicas.

En el edificio se simultanearon varios usos, aunque

El Museo Histórico intenta mostrar la completa historia de la comarca y la localidad.

globalmente podrían considerarse como de uso terciario, ya que albergó por último la sede del Centro de Profesores de la Sierra de Cádiz. La intención del proyecto de adaptación redactado por el Arquitecto Municipal D. Enrique Vélez Cortines, fue la recuperación de la imagen primitiva del edificio y la utilización de sus instalaciones para un uso más acorde con aquel para el que fue diseñado. Esto implicó el replanteo de toda la distribución interior, pues su fragmentación espacial era poco aprovechable para el nuevo uso.

Esta actuación fue iniciada en 1997 con financiación de la Excm. Diputación Provincial de Cádiz a través de los programas AEPSA-SIPE. Entre los objetivos de estas obras figuraba la subsanación de los desperfectos derivados de la falta de conservación que había padecido el inmueble. Así, se efectuó la impermeabilización de los muros exteriores, la sustitución de la instalación eléctrica, la recuperación de su aspecto exterior eliminando las desafortunadas intervenciones posteriores de enjalbegado de los muros y suplementos de fábrica de ladrillo enfoscada, además de la creación de infraestructuras exteriores e interiores que eliminaran las barreras arquitectónicas.

La procedencia de los fondos que conforman el Museo Histórico Municipal de Villamartín es variada, aunque podrían individualizarse tres circunstancias. Un número de piezas que se encontraban en dependencias municipales como fruto de diversas obras de construcción, hallazgos casuales y restauraciones de edificios religiosos. La proporción más importante de los fondos corresponde a los materiales puestos al descubierto por los trabajos arqueológicos de urgencia programados desde instancias municipales en Alberite y Torrevieja y a trabajos sistemáticos de prospección arqueológica. Entre éstos hay que destacar el proyecto de estudio de los testimonios prehistóricos del río Guadalete dirigido por D. Francisco Giles Pacheco, investigador de reconocido prestigio tanto en el ámbito nacional como internacional, y con el cual el Museo de Villamartín tiene una im-

portante deuda de gratitud por su constante apoyo, gestiones y asistencia facultativa.

Se ha promocionado una tercera vía que conforma el otro gran conjunto de objetos. Desde el momento de su fundación, el Museo Histórico de Villamartín ha tenido un fuerte sentido participativo, que comienza con las importantes aportaciones para sus fondos por parte de ciudadanos particulares y alguna asociación. Frente a posturas más intransigentes por parte de otros colegas, hemos defendido también esta modalidad al entender que cumple el doble objetivo de hacer partícipes a todos los ciudadanos de su disfrute y establecer el acceso a su conservación y estudio. Este hecho reivindica aún más ese carácter participativo, convirtiendo esta iniciativa en un hecho profundamente social. Sería imposible nombrar a todas estas personas aquí, aunque sirvan estas líneas también como expresión de un profundo reconocimiento por su apoyo.

La exposición permanente ocupa las plantas baja y primera en diferentes ámbitos o salas, estando destinada la segunda planta para almacén-depósito, área administrativa, taller de restauración y reproducción fotográfica, biblioteca especializada en temas históricos con sala de investigación. En el futuro, la planta alta se destinará a salón multiusos, donde tengan cabida exposiciones temporales, ciclos de conferencias y otros actos públicos, que se verán facilitados por su posibilidad de funcionamiento y acceso propios.

El Museo Histórico intenta mostrar la completa historia de la comarca y la localidad desde sus orígenes, incluyendo la geografía y la geología, hasta el tiempo presente, recurriendo a todos los medios audiovisuales, documentos, mapas, reconstrucciones y maquetas. Recoge en sus dos plantas de exposición permanente un recorrido por la Historia de la comarca de la Sierra de Cádiz, desde los inicios de la más remota Prehistoria hasta el siglo XX. Los contenidos y fondos expositivos del Museo sorprenden por su elevado número y calidad. La existencia en cada planta de dos niveles diferentes permite compartimentar la exposi-

ción en 4 ámbitos diferenciados. Los fondos se exponen siguiendo la trama argumental de "Una Historia Agropecuaria" a través de un recorrido cronológico en 17 vitrinas, donde se reúnen piezas que guardan unidad tanto cultural como temática.

En el futuro queremos que la exposición permanente se inicie con una introducción del contexto geográfico y geológico de la comarca, ilustrado a partir de una amplia representación de fósiles que estamos recopilando. Al día de hoy, en el momento de acceder al Museo, el primer espacio está destinado a enseñar las herramientas de piedra de las primeras sociedades de cazadores y recolectores de la comarca durante el Paleolítico, y algunos restos óseos de animales que convivían con el hombre en el medio natural del río Guadalete, como fósiles pertenecientes a colmillos de una especie antigua de elefante. Con vendría destacar aquí que se ha conseguido reunir una completísima muestra de los tres periodos en los que tradicionalmente se subdivide el Paleolítico (Inferior, Medio y Superior, entre 250.000 y 10.000 años antes del presente). No es usual en los museos de la zona la existencia de utillaje del Paleolítico Superior y Epipaleolítico, como aquí ocurre con el amplio muestrario procedente de los yacimientos de Cerro Carpintero, Barranco Blanco y Los Frailes.

El segundo ámbito de la primera planta se destina a la Prehistoria reciente, y a partir de aquí el Museo abre su argumento expositivo de la Historia Agropecuaria. Esta fase histórica abarcaría las etapas conocidas tradicionalmente como Neolítico, Edad del Cobre y el final de la Edad del Bronce o época tartésica (Al menos desde el 5000 al 1000 antes de Cristo). Los inicios de la economía de producción vienen marcados por las comunidades que construyeron la necrópolis megalítica de Alberite. Sobresalen en este espacio la magnífica maqueta a escala del Dolmen I, la excelente colección de cerámicas neolíticas, herramientas de piedra pulimentada y tallada, como hachas, azuelas, dientes de hoz, puntas de flecha y los primeros utensilios metálicos tras la invención de la metalurgia. A partir de este punto se podría inaugurar

un apartado titulado Historia de la Ciudad, ya que comenzamos a ver materiales procedentes del yacimiento de Torrevieja, situado en pleno casco urbano, correspondientes a época neolítica y tartésica. Esto permite demostrar el poblamiento humano del mismo espacio físico que ahora ocupa Villamartín desde hace cinco mil años.

La segunda planta nos abre sus puertas introduciéndonos en el tercer espacio dedicado a la Historia Antigua y Edad Media. El nexo de unión entre la Prehistoria y la Antigüedad viene testimoniado por las sociedades tartésicas e ibero-turdetanas, que igualmente son los antecedentes de la Sección de Historia de la localidad. El extenso repertorio de los materiales arqueológicos de época prerromana procedentes de Torrevieja se recoge en dos importantísimas vitrinas. Sin lugar a dudas una buena representación sobre

la cultura de estas sociedades estatales que Roma encontró a su llegada al sur de la Península.

Aunque en el actual término municipal no existe ninguna antigua ciudad romana, aquí la romanización trae implícita la expansión de las explotaciones rurales conocidas como "villas", íntimamente relacionadas con el fenómeno urbano, que se encuentran en gran profusión dentro

del Término Municipal, principalmente en yacimientos de los Llanos de Villamartín. Como representación de la vida cotidiana en estas explotaciones agropecuarias autosuficientes, se muestra vajilla de mesa y de almacenamiento, lámparas de iluminación, objetos relacionados con los enterramientos, como lápidas y ajuares funerarios. Sigue a ésta la vitrina dedicada a época visigoda, destacable por estar formada exclusivamente con piezas donadas por ciudadanos villamartinenses.

La Edad Media en la Sierra de Cádiz está protagonizada por el periodo hispanomusulmán o andalusí y el posterior enfrentamiento con Castilla en el te-

El Museo de Villamartín es el receptor de los resultados generados por las diversas líneas de actuación que acomete.

territorio de la frontera. De los primeros momentos de la ocupación islámica en la zona se ofrece la novedad de los materiales de época emiral-califal (siglos IX-XI d.C.), recientemente descubiertos en el yacimiento de Torrevieja.

La presencia andalusí coincidente con la implantación castellana en la zona a partir de 1256, se describe a partir de los materiales recuperados durante la intervención arqueológica en el yacimiento almohade de Alberite. Se trata de un asentamiento complejo formado por un área residencial y otra industrial, separadas por el arroyo que da nombre al yacimiento y comunicadas a través de un puente que también ha sido detectado durante los trabajos arqueológicos. Pertenecientes a este poblado también se han descubierto dos necrópolis. A partir de los documentos de la época ha llegado hasta nosotros el posible nombre de este poblado, que podría identificarse como Machar Alabrán, o bien con el denominado Albalat, ambos con el mismo significado de "lugar de paso", o "camino empedrado" que mantendrían la etimología islámica en el actual topónimo de Alberite. La interpretación del contexto y de la deposición de los objetos excavados puede argumentar la hipótesis de que el registro arqueológico indica una clara coyuntura de abandono rápido, con los enseres cerámicos de producción para el consumo colocados sobre los hogares y rodeados por otros tipos para el consumo. Por otro lado, en la excavación se ha recopilado un amplio e inusual conjunto de piezas metálicas de hierro con una clara vocación bélica, como virotes de ballesta, puntas de lanza, puñales, etc. Estos datos permiten proponer que la anexión cristiana de estos territorios durante la segunda mitad del siglo XIII no fue en absoluta pacífica, sino más bien muy traumática, y en este caso concreto el asentamiento nunca más volvió a repoblarse.

Por último, la cuarta sala recoge una importante sección de moneda, con la evolución histórica de la numismática antigua en la Península, destacando los fondos de moneda imperial romana. El final del Medioevo, la Edad Moderna y Contemporánea se ilus-

tran con diversa documentación. El protagonismo del Castillo de Matrera en los inicios de Villamartín queda patente con una maqueta a escala y materiales arqueológicos; y correspondientes a la fundación de la localidad en 1503, se presentan objetos y vajillas descubiertos en Torrevieja, utilizados por los primeros villamartinenses en el siglo XVI. Se complementa la sección con materiales documentales procedentes del Archivo Municipal que reflejan eventos de carácter primordial para el conocimiento del proceso histórico de los siglos XVI al XVIII. Figura aquí también un conjunto de lápidas funerarias del siglo XVII procedentes de la Iglesia Parroquial de Santa María de las Virtudes. Para terminar el recorrido, se encuentra en proceso de montaje una galería de reproducciones fotográficas con temas de carácter social, político, económico, de costumbres y fiestas, procedentes de colecciones privadas, que completarán los acontecimientos más representativos de finales del XIX y el siglo XX.

Objetivos y proyección de futuro

Los objetivos del Museo Histórico Municipal son ambiciosos. Éstos tienen unos marcos de referencia en las tareas que la legislación vigente otorga a las administraciones locales. Ya con anterioridad existía normativa que concedía un papel activo a los ayuntamientos, como el Decreto sobre protección de los castillos españoles del 22 de abril de 1949, con recomendaciones sobre la tutela municipal sobre estos bienes.

Como referente legal más inmediato la Ley de Patrimonio de Andalucía de 1991, donde se reseña el papel correspondiente a los Ayuntamientos en su Art. 4.1.: "Corresponde a los Ayuntamientos la misión de realzar y dar a conocer el valor cultural de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Andaluz, que radiquen en su término municipal.

Les corresponde así mismo adoptar, en caso de urgencia, las medidas cautelares necesarias para salvaguardar los bienes del Patrimonio Histórico Andaluz

cuyo interés se encontrare amenazado. Todo ello sin perjuicio de las funciones que específicamente se les encomiende mediante esta Ley o en virtud de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español".

La finalidad que se propone el Museo Histórico de Villamartín sigue los fundamentos establecidos en el Plan General de Bienes Culturales de Andalucía 1996-2000. Documento de Avance, donde se aboga por el desarrollo sostenible y la mejora de la calidad de vida en Andalucía. La mejor forma de garantizar el acceso a la cultura de todos los andaluces consiste en una gestión eficaz del patrimonio que lo vincule a los derechos culturales de los ciudadanos: "En el contexto local, especialmente en Andalucía, el patrimonio cultural en su integración con el natural, es uno de los recursos básicos, abundantes y con una clara tendencia al alza en su demanda, lo que debe ser aprovechado en todas y cada una de las iniciativas locales de planteamiento" (p. 24).

Los objetivos que vienen a articular las líneas de actuación del Museo Histórico Municipal son:

Participar activamente y con responsabilidad directa sobre las directrices del uso y el desarrollo sostenible del Patrimonio de Villamartín.

Gestionar este modelo de protección y puesta en valor del Patrimonio Arqueológico e Histórico, involucrando a otras delegaciones municipales, organismos de la localidad y mediante convenios-marco a diferentes instancias supralocales.

Generar recursos que dinamicen la economía local, a través de la creación de servicios y la gestión de su propio Patrimonio.

Establecer sus propias líneas de investigación científica y el desarrollo de las mismas en el entorno comarcal de Villamartín.

Como premisa fundamental para la protección del Patrimonio Histórico y Arqueológico de Villamartín, debíamos partir del conocimiento exhaustivo de los bienes muebles e inmuebles que lo integran, para lo

cual se realizaron diversas actuaciones de catalogación y protección:

1. La elaboración en su integridad de la "Carta Arqueológica del Término Municipal de Villamartín", con la preceptiva autorización de la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía desde 1998, como documento para conocer el estado de conservación, arbitrar medidas de protección y redacción de propuestas de actuación detalladas sobre Patrimonio Arqueológico.

2. El establecimiento de normativas urbanísticas para la protección del Patrimonio. En la "Revisión de las Normas Subsidiarias de Villamartín (Cádiz)", aprobadas en el año 2000, se incluyen diversas figuras de protección relativas al Patrimonio Arqueológico: 76 yacimientos arqueológicos considerados Bienes Culturales Inscritos, y tres declaraciones de Zona de Protección Arqueológica con sus correspondientes Zonas de Servidumbre Arqueológica, para Dólmenes de Alberite, Cerro de Torrevieja y Entorno del Castillo de Matraera.

3. A través de la Declaración de Bien de Interés Cultural para monumentos específicos, como en el caso de la Iglesia de Santa María de las Virtudes, se han arbitrado medidas de protección arqueológica para el casco histórico de Villamartín, y en colaboración con los Servicios Técnicos Municipales de Urbanismo se efectúan controles arqueológicos cautelares de todas las obras de nueva planta. En esta línea también desde nuestras instancias se ha promovido que la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía inicie el expediente para la declaración de Conjunto Histórico para Villamartín.

El Museo de Villamartín es el receptor de los resultados generados por las diversas líneas de actuación que acomete, y a su vez el organismo encargado de reelaborar los datos científicos y transmitirlos adecuadamente al público. Esta proyección hacia el exterior

en lo que sería su departamento de acción cultural se realiza en diversas facetas:

Uno de los primeros pasos y al que se quiere imprimir continuidad, fue el montaje de exposiciones temporales con fondos propios o cedidos por otras instituciones. En mayo de 1998 con motivo del Día Internacional de los Museos y la colaboración del Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento del Puerto de Santa María, se abrió al público en nuestras mismas instalaciones una muestra inicial de sus fondos permanentes que actuó como tarjeta de presentación del posterior montaje definitivo. Ulteriormente, el Museo recogió durante el mes de febrero del 2000 la exposición "Los Millares. Una civilización milenaria en Andalucía", promovida por la fundación "la Caixa", con un gran éxito de público, alcanzándose la cifra de unos 3000 visitantes. En el mes de marzo del mismo año, el Museo colaboró en el montaje de la exposición "Cinco siglos de platería en Villamartín", con los importantísimos fondos artísticos que custodia la Parroquia de Santa María de las Virtudes.

La programación de actividades a diferentes segmentos de público es la base fundamental de actuación en este apartado. Se ha hecho un énfasis especial en la organización de visitas guiadas al Museo, a yacimientos arqueológicos, y conferencias divulgativas para la población de educación primaria y secundaria tanto en el ámbito local como comarcal, al ser conscientes de que es en este sector de edad donde se puede transmitir de forma más fructífera el respeto hacia el patrimonio histórico y su conservación. No obstante, el Museo también ha organizado actividades para asociaciones de vecinos, centros de educación de adultos, etc.

En línea con lo anterior, y a través de la oficina pa-

La procedencia de los fondos que conforman el Museo Histórico Municipal de Villamartín es variada.

ra el V Centenario de Villamartín en colaboración con el CEP Sierra de Cádiz, se ha iniciado la elaboración de material pedagógico enfocado a los diversos niveles educativos.

En las labores de difusión, dentro de la actuación municipal se ha incluido al Museo en la señalización turística de la localidad, así como confeccionado publicidad estática y cartelería sobre el mismo y otras relacionadas con monumentos históricos. En colaboración con Turismo Andaluz y el área municipal específica, se realizaron dípticos sobre el Museo y los yacimientos arqueológicos más importantes, así como la inclusión de los mismos en la guía de recursos turísticos de Villamartín. Tras la publicación del catálogo-inventario de la exposición temporal "Cinco siglos de platería en Villamartín" (Sevilla, 2000), están en curso la edición del catálogo oficial de Museo y la creación de una revista periódica de contenido histórico, que proponemos denominar *Matraria*, en recuerdo de la toponimia antigua que se propone tradicionalmente para la primitiva población del Castillo de Matrera.

Por otra parte, como muestra del carácter abierto de la institución, se creó ya en 1998 la "Asociación de Amigos del Museo, de Historia y Arqueología de Villamartín 'Antonio Poley y Poley'". Esta entidad asociativa de carácter provincial y nacional, tiene como finalidades fomentar el conocimiento del Museo, colaborando en sus actividades de carácter científico, social y cultural, potenciando el conocimiento y la defensa del Patrimonio histórico de Villamartín y el incremento de los fondos del Museo.

Como no podía ser de otra manera, el Museo de Villamartín mantiene unas constantes relaciones institucionales con otras entidades, bien museísticas o de otro tipo. El Museo como órgano dependiente del Área municipal de Cultura y Educación está interrelacionado y coordinado con otros departamentos municipales como el Área de Turismo y los Servicios Técnicos Municipales de Urbanismo, así como también con

la Oficina del Comisariado del V Centenario y el Instituto de Promoción y Desarrollo de Villamartín. Igualmente es evidente una estrecha vinculación con los otros museos municipales de la provincia, Puerto de Santa María, San Fernando, Cádiz, Jerez de la Frontera y Algeciras, con Ceuta, formando parte de un proyecto de asociación de los museos locales provinciales. El Museo de Villamartín es miembro de la Asociación de Museos Mediterráneos y participa en proyectos comunes con el Departamento de Prehistoria de la Universidad de Alcalá de Henares, Gibraltar Museum, el Museo de Historia Natural de Londres, el Fine Arts Museum de Boston y el Departamento de Arqueología de la Universidad de Boston. Todo este nudo de relaciones supone grandes ventajas; por poner sólo un ejemplo, a partir del intercambio se está concretando en la progresiva formación en el Museo de una biblioteca especializada.

El Museo Histórico Municipal de Villamartín tiene una serie de líneas de actuación preferente a medio y largo plazo, que se concretan en tres de sus pilares básicos, la zona arqueológica de Alberite, el yacimiento de Torrevieja y el Castillo de Matrera.

Con respecto a la zona de Alberite, las actuaciones hasta el momento se han centrado fundamentalmente sobre el importante monumento dolménico de Alberite I, en el que se realizaron excavaciones arqueológicas en 1993 y 1997. Cuando se escriben estas líneas para las tareas de consolidación y puesta en valor resta por acometer la infraestructura de cubrición del Dolmen, proyecto que con financiación de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía fue encargado al arquitecto D. José Carlos Sánchez Romero.

Finalizada esta actuación y una vez en funcionamiento las visitas al Monumento organizadas desde su Centro de Recepción, dada la riqueza en yacimientos arqueológicos comprendidos en la figura de protección Zona Arqueológica de Alberite, se ha proyectado acometer nuevas intervenciones. La intención es la ampliación del circuito de visitas de la necrópolis megalítica ofreciendo la posibilidad de conocer alguna

de las otras tumbas conservadas, y la incorporación de otros itinerarios muy cercanos que incluyen una importante villa romana, y el poblado almohade de Alberite.

De auténtica primicia puede considerarse que casi a finales del pasado milenio se detecte y haga público un nuevo yacimiento arqueológico (del que escasas personas tenían noticia), en un lugar donde antes parecía no existir. Durante 1998 y 2000 se han efectuado una serie de intervenciones arqueológicas de urgencia en este yacimiento de Torrevieja, tanto en el área de titularidad municipal, no afectada por construcciones, como en una serie de solares del casco urbano en los que se realizaban construcciones de nueva planta. Este antiguo poblado se asienta en el relieve más destacado del casco urbano, dominando un extenso paisaje en su derredor. Los resultados de esta reciente investigación han puesto de manifiesto la existencia de un asentamiento humano ocupado desde el IV milenio a.C. hasta el siglo XVI de nuestra era.

Torrevieja fue el foco originario de la población de Villamartín en 1503, por lo que ocupa un lugar destacado en las iniciativas del V Centenario de su Fundación en el año 2003. La planificación urbana municipal recogida en la Revisión de las NN.SS. de Villamartín considera este espacio como Zona Arqueológica y proyecta la creación de un espacio delimitado de zona verde donde se combine el interés paisajístico de sus magníficas vistas con la conservación y puesta en valor de algunos testimonios arqueológicos.

Por tanto, la actuación del Museo en Torrevieja se concreta en el dictamen de las líneas maestras que guiaran el diseño de la zona verde, considerando una mínima incidencia sobre la conservación del yacimiento, tanto en el ámbito de construcción de nueva planta en el caso del proyectado centro de interpretación, como en la elección de la cubierta vegetal de este parque periurbano. En sus apartados más específicos, el Museo asesorará acerca de la elección de

los testimonios arqueológicos más valiosos para ser puestos en valor, como vestigios que informen sobre el urbanismo del antiguo poblado y la distribución funcional de las actividades humanas desarrolladas en el pasado, zonas de almacenamiento, viviendas, etc. En cuanto a la investigación científica se continuarán las excavaciones arqueológicas como premisa para un más dilatado conocimiento del yacimiento, profundizando en los intercambios científicos y técnicos generados a partir del Convenio de Colaboración entre El Ayuntamiento de Villamartín y el Departamento de Arqueología de la Universidad de Boston.

El Castillo de Matrera o Torre de Pajarete, como popularmente se conoce, es una fortaleza defensiva compuesta por una torre del homenaje y un amplio recinto amurallado. En su configuración actual y fundamentalmente la torre, la construcción puede datarse en el siglo XIV, aunque asienta sus bases sobre testimonios anteriores, al menos de época islámica. Sobre Matrera subyacen muchas incógnitas, desconocemos lo que permanece enterrado entre sus amplias murallas, la situación concreta de una población aneja al Castillo con su mismo nombre documentada por las fuentes medievales, la posibilidad de que parte de su cerca exterior sea todavía más antigua,... cuestiones todas éstas que sólo la investigación arqueológica podrá desvelar.

Desde su privilegiada atalaya el Castillo de Matrera ha sido el principal testigo de la historia de Villamartín, como demuestra palpablemente al figurar como imagen principal de su escudo. En nuestra opinión, este protagonismo no ha llevado aparejada su consideración como uno de los monumentos históricos más señeros de Villamartín, dándose la paradoja de que haya sido más apreciado por el acervo popular de otras poblaciones vecinas.

Como base de partida había que intentar recuperar esta identidad, para lo que se establecieron programas de difusión con señalización turística, cartelería, dípticos informativos, campañas de conferencias y visitas con escolares al Castillo. Por iniciativa municipal, el Museo comenzó a elaborar un "Anteproyecto

sobre las medidas de protección y conservación de la fortificación medieval de Matrera", incluyéndolo como parte de la iniciativa de puesta en valor de yacimientos presentada como proyecto sistemático a la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía, citado anteriormente.

Esta gestión fructificó en el encargo de la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía de la "Ficha Diagnóstico del Castillo de Matrera", redactada por el técnico competente D. José Carlos Sánchez Romero. Tras informe y presupuestada la restauración y consolidación del inmueble, con los visados de la autoridad pertinente, se impone a medio plazo iniciar las medidas necesarias para evitar el deterioro progresivo de las estructuras edilicias medievales debido a su abandono y expolio secular. Consideramos que esto sólo es posible si se arbitra un uso público que combine la gestión de esta área de interés medioambiental, con la protección y conservación del monumento.

J.M.G.L.

La Universidad Trashumante

Sendas para la Educación Popular,
un grupo tras las huellas de Paulo Freire

Tato Iglesias

El Proyecto Universidad Trashumante, fue pensado en principio por el grupo denominado Sendas para la Educación Popular, con ubicación en la Provincia de San Luis, en Argentina. Este grupo, viene desarrollando prácticas de Educación Popular en dicha provincia y en todo el país desde el año 1984, teniendo como marco teórico las ideas del profesor Paulo Freire.

Durante varios años, el grupo hizo prácticas barriales en la Ciudad de San Luis. Por diferentes circunstancias debió abandonar esas prácticas y centró las mismas en los Docentes del Sistema Educativo de todo el país, en cooperativas críticas y gremios.

Desde 1990 hasta 1997 se trabajó en este sector, creándose inclusive lo que se denominó Red Taller de Talleristas. En este marco, se organizaron en San Luis múltiples y variadas actividades culturales, entendiendo que allí había una disputa fuerte en relación a las propuestas del sistema capitalista.

Es así como, entre otros, invitamos y organizamos en San Luis reuniones multitudinarias con el profesor Paulo Freire, el escritor Eduardo Galeano, el músico León Gieco, que fueron hitos muy importantes en nuestro trabajo.

Que la universidad salga a la calle para
escuchar a la gente

Durante el año 1997 y trabajando varios miembros del grupo Sendas para la Educación Popular como profesores de la Universidad Nacional de San Luis, hicimos una extensa reflexión del contexto que estábamos viviendo, de las prácticas realizadas y de nuestras ideas acerca de cómo seguir trabajando en

Educación Popular. De las mismas, salió la idea de la Universidad Trashumante. Presentamos un proyecto en la Facultad de Ciencias Humanas y fue aprobado. El mismo proponía salir de la Universidad a ponerse en contacto con la gente y a escucharla.

El Quirquincho recorre el país, para recuperar la reflexión sobre la realidad, la construcción de los sueños, la expresión creativa....

La Institución nos donó un viejo colectivo del año 70, el cual fue adaptado a nuestras necesidades y llevó como nombre Quirquincho. La idea central era recorrer el país, en especial ciudades chicas donde la Universidad no llegaba y ofrecer Talleres de Educación Popular. En el mismo, se habían diseñado Talleres de Reflexión de la realidad, a partir de los problemas que la gente percibía como tales y propuestas de recuperar los sueños y si era posible cambiar esta realidad. Las preguntas eran: cómo, con quién, desde dónde. Mostrábamos algunas ideas teóricas y algo muy importante: dentro del taller se entrelazaba lo artístico, no como un mero espacio recreativo, sino

con la idea de que también se puede pensar desde la danza, el teatro y con el cuerpo.

Miles de kilómetros, construyendo *El otro país*, fortaleciendo las redes populares

En el año 1998 hicimos la primera gira. Estuvimos dos meses en cada una de las provincias seleccionadas: Córdoba, Santa Fe, Misiones, Jujuy, Neuquén y La Pampa. También dimos talleres en las provincias de Santiago del Estero, Catamarca, Mendoza y provincia de Buenos Aires. Hicimos en total 17.000 Kms., pues salimos en marzo y regresamos en diciembre, visitando 74 localidades.

Como resultado de la misma, quedó organizada

El proyecto proponía salir de la Universidad a ponerse en contacto con la gente y a escucharla.

una red que se llama *El otro país*. Durante el año 1999, nos pareció importante fortificar la red, e hicimos tres encuentros de formación y afianzamiento metodológico. En la última reunión-encuentro, se decidió la gira 2000, que se efectuó por toda La Patagonia. Salimos en julio y volvimos en diciembre, dados los climas fríos que existen en la región. Recorrimos aquí las provincias de Neuquén, Río Negro, Chubut, Buenos Aires, Santa Cruz y llegamos hasta Ushuaia en Tierra del Fuego. Hicimos la costa, el centro y la cordillera, cerrando con un gran Encuentro Nacional, en diciembre del año pasado, en la ciudad de Neuquén, donde asistieron los grupos que pertenecen a la red, de las nuevas ciudades visitadas y artistas que participan del proyecto, como Teresa Parodi y Rally Barrionuevo entre otros.

Tres libros, una revista, docenas de encuentros, para contar lo que aprendimos... y la red que crece y se refuerza

Todo lo ocurrido ha sido devuelto hasta ahora en tres libros, que se llaman *Crónicas del Viaje, I, II y III*. Además tenemos una revista trimestral que se llama *El otro país*. La coordinación de la red la está realizando el Grupo Trashumante Cordobés. Hoy la red está compuesta por innumerables grupos de todo el país, y para este año hemos decidido fortificar tres aspectos: formación, comunicación e información, habiendo realizado ya varios encuentros.

Necesitamos recursos para salir de gira con el Circo Educativo

Luego de múltiples reflexiones y siguiendo con nuestra impronta político-pedagógica, se tomó la determinación, para los próximos dos años al menos, de salir de gira con lo que denominamos Circo Educativo. Esto nos plantea serios problemas de recursos financieros y de organización, lo que de alguna manera explica nuestra participación en este Foro Virtual Iberoamericano, donde esperamos encontrar amigos

y amigas de España y América Latina que compartan nuestros sueños y nos ayuden a alcanzarlos.

T.I.

Para más información:

<http://www.unsl.edu.ar/~trashuma/index.html>

Además, encontrarás más datos en la sección *En primera persona* y en la *Feria de entidades*.

La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y El Caribe

Octavio Arbeláez Tobón

En América Latina la década de los noventa trajo consigo una re-aproximación a conceptos que habían caído en desuso; uno de los más importantes, el trabajo asociativo entre personas y colectivos unidos por intereses comunes, nos aproximó al lenguaje de las redes concebidas en el más amplio espectro de sus posibilidades.

La construcción de un tejido en red con sus características de flexibilidad, horizontalidad, y democracia, contrastan con las jerarquizadas y rígidas estructuras estatales, de ahí que aparezcan en diversos escenarios sociales las más diversas formas de aproximación a estos sistemas de gestión interactiva que quieren generar marcos para la cooperación y la información entre los asociados.

La Red Latinoamericana de Productores Independientes de Arte Contemporáneo fue creada con la idea central de movilizar circuitos de entendimiento y comunicación entre países en una Latinoamérica heterogénea. Un primer paso fue forjar redes de interacción artística entre naciones. Por toda Latinoamérica, creadores y promotores culturales frecuentemente trabajaron aislados de sus colegas a través del continente, incluso en otras áreas de sus países de origen se enfrentaron a escasos patrocinios fuera de los ministerios de cultura, a servicios de comunicación poco confiables y a la falta de centralización de la información. Estos y otros factores fueron obstáculos hacia la conexión, comunicación y conocimiento.

Nuestra organización
ha buscado consolidarse
incrementando
la comunicación y movilidad
de propuestas escénicas
y musicales.

En este contexto, en mayo de 1991, en Paraty, Brasil, Marcos y Rachel Ribas de los Contadores de Estorias Producoes Ltda., junto con Suzanne Sato de la Rockefeller Foundation, convino un encuentro con representantes de nueve países latinoamericanos (Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, México, Paraguay, Perú y Venezuela). En Paraty, el grupo fundador de los promotores independientes de arte creó La Red como una red flexible y profesional para construir puentes de comunicación entre artistas latinoamericanos y organizaciones independientes de arte. Como una primera tarea, La Red empezó a establecer canales para la interacción artística. Las metas prioritarias incluyeron: avances en el intercambio artístico y educacional, promoviendo honorarios apropiados y el reconocimiento de los artistas aumentando audiencias para las artes escénicas contemporáneas y abriendo el mercado cultural a través de las fronteras geográficas.

Estas oportunidades para la interacción entre redes de artistas por todo Latinoamérica han establecido auténticos vínculos de aspiraciones compartidas y muchas colaboraciones diversas. Ellos han fomentado verdaderamente el conocimiento, nuevas formas de mediación cultural a través de las fronteras.

Abordamos pues, el problema de la circulación de productos artísticos y culturales, sin descuidar el que nuestra organización asumiera a través de sus encuentros anuales su rol de ser un espacio para el intercambio, el debate de nuevas ideas, así como una plataforma para el quehacer escénico y musical de los países y regiones involucradas en este proceso integrador.

Continuando el arduo trabajo de construir solidaridad, reciprocidad y cooperación entre bloques culturales continentales, nacionales y regionales da señal de la madura y confidente plataforma de La Red. Después de una década de labor, La Red se organizó con 22 países "núcleos" (Andino, Caribeño, Central y Mercosur) y oficinas principales permanentes en Brasil.

La Red patrocina tres formas principales de activi-

dades que benefician las comunidades artísticas de Latinoamérica y el Caribe: A) presentando artistas y grupos de artistas de Latinoamérica y el Caribe; B) co-produciendo eventos y representaciones; y C) organizando talleres y desarrollo profesional.

En las reuniones anuales de La Red, eruditos y teóricos se unen a los artistas y promotores para conjuntamente trazar un derrotero de diversos canales para mantener conocimiento, confianza, y convivencia a través de las fronteras en las Américas.

En su evolución ulterior, nuestra organización ha buscado consolidarse incrementando la comunicación y movilidad de propuestas escénicas y musicales, de ideas y experiencias, además de apoyar el desarrollo profesional, la educación y las oportunidades de trabajo para los artistas latinoamericanos a través de una diversidad de proyectos que buscan articularse en la dinámica de una producción cultural múltiple y diversa, que responda a los procesos de profesionalización creciente de los artistas de la región.

En este camino, hemos encontrado formas para un aprendizaje fundamental: como trabajar juntos reconociendo nuestras diferencias culturales, y en este sentido nos hemos enriquecido con experiencias tan disímiles y contrastantes como corresponden al nivel de desarrollo económico de nuestros países, haciendo nuestra esa hermosa frase de la cultura Kuna: "Tu eres mi otro yo..."

Nuestra prospectiva debe corresponder a los nuevos retos de La Red y pasa por una serie de acciones y estrategias de consolidación de sus realizaciones, el inicio de su andadura por caminos en los que las comunicaciones están basadas en el soporte de una valiosísima comunidad virtual cultural, la visión de una cultura empresarial para las artes, la apertura de mercados para los artistas latinoamericanos y la consolidación de nuestros propios mercados a través de me-

Sustento fundamental para las acciones proyectadas es el Fondo que La Red ha creado para el apoyo a los procesos culturales de la región.

canismos de tan amplias posibilidades como el Mercado Cultural de Bahía, que nos ofrece perspectivas de crecimiento y desarrollo de una organización que, con sus sólidas bases construidas a lo largo de estos diez años, está llamada a seguir liderando los procesos de intercambio y circulación de artistas, bienes, servicios, ideas y, ante todo, de seres humanos que creen en la cultura y las artes como factor fundamental en la aproximación de nuestros pueblos a la construcción de procesos comunes, que vayan más allá de la simple lógica del mercado y de las perspectivas homogeneizadoras de la despiadada globalización neoliberal.

Sustento fundamental para las acciones proyectadas es el Fondo que La Red ha creado para el apoyo a los procesos culturales de la región. Esta iniciativa, que inicia su recorrido en este periodo 2001-2002, será nuestro más poderoso instrumento para el desarrollo de sus actividades y cuenta con un interesante marco de posibilidades de gestión en los ámbitos económico, financiero, empresarial y de intercambio con entes de perfil similar provenientes de los sectores público y privado.

Este panorama, construido a partir de un discurso colectivo, asegura la continuidad de nuestro esfuerzo y fundamenta la certeza de una red involucrada con su entorno y protagonista de los acontecimientos culturales de América Latina y El Caribe en el siglo XXI.

O.A.T.

Quinzena d'Art de Montesquiu (QUAM)

Anna Palomo

El exceso de academicismo, la falta de encuentro y la relación vertical que mantenían las diversas generaciones de artistas fueron los rasgos que marcaron la evolución del arte de la segunda mitad del siglo XX en buena parte del Estado Español. Artistas, críticos, académicos y distribuidores trataron la obra de arte desde ópticas tan distantes que su relación se debía más a una reunión de intereses que a la necesidad del encuentro. Desde el espacio político tampoco se intentó diseñar un nexo de unión que buscara el acercamiento de todos estos ámbitos y que tuviera la finalidad de reforzar una red de la que dependiera el futuro del arte contemporáneo. Tanta desconexión e inhibición condujo a un caos en el que la formación artística quedó desatendida, caduca y carente de rigor e interés. El desconcierto de los futuros artistas les llevó, en su mayor parte, a un acercamiento a lo particular y a una inclinación hacia la formación autodidacta.

El espacio común nació a través de diversas iniciativas que surgieron en varios puntos del Estado Español. El objetivo fundamental de todas ellas era completar la formación de las nuevas generaciones de artistas. Los Talleres de Arte Actual en Madrid o Arteleku en San Sebastián, son buenos ejemplos de actividades encaminadas a aumentar el conocimiento del arte contemporáneo y a mejorar las vías de difusión del mismo. La primera de estas iniciativas fue la Quinzena d'Art de Montesquiu, nacida a finales de los setenta con el regreso del exilio del pintor Josep

Artistas, críticos y pensadores disfrutarían de un espacio común en el que contrastar conocimientos, gustos y opiniones.

Maria Balmes. En 1988, diez años después de sus balbuceantes inicios, la Quinzena se redimensionó y comenzó un proceso de adaptación a los nuevos tiempos. La colaboración entre la Diputación de Barcelona y el Ayuntamiento de Montesquiu fue clave para el arranque de una nueva y necesaria propuesta en el seno del arte catalán. La QUAM, así pasó a denominarse la Quinzena, se convertía en el punto de partida de un nuevo modelo de enseñanza artística. Artistas, críticos y pensadores disfrutarían de un espacio común en el que contrastar conocimientos, gustos y opiniones al amparo del Castillo de Montesquiu y su bello entorno natural. A través de los talleres, los ciclos de conferencias y las exposiciones itinerantes, la QUAM ofrecía un marco nuevo a las relaciones entre los diferentes ámbitos del arte contemporáneo. El trabajo de los talleres dirigido por creadores de renombre, que compartían su tiempo y sus conocimientos con los artistas en etapa de formación, tendía a completarse con otras actividades. En 1989, un año después de iniciarse la nueva etapa, se organizó la exposición *L'Art Esquiu* con obras de los directores de taller y una selección de trabajos realizados por los alumnos. La muestra *IRPF* (Idea, Reflexió, Procés i Final) contribuyó en gran medida a difundir los trabajos del año 1990, mientras que en 1991 el salto cualitativo vino de la mano de *QUAM'91*. Ésta era una exposición de documentación gráfica, vídeo, conferencias y mesas redondas que se pudo ver en diez centros de enseñanza artística de Catalunya. 1992 fue un año importante para el presente y el futuro de la QUAM ya que la organización de esta edición quedó en manos de H. Associació per a les Arts Contemporànies. Desde su fundación esta asociación, comprometida con la promoción y difusión del arte contemporáneo, ha tenido entre sus principales actividades la organización y gestión de la QUAM. Para adecuarse al transcurrir de los tiempos y mantener el nivel año tras año, H ha trabajado con el soporte de la Diputación de Barcelona. También ha propiciado la participación del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya y del Ayuntamiento de Montesquiu;

así mismo ha conseguido la colaboración de entidades como la Fundació "la Caixa" y la Universidad de Vic que ha integrado esta formación artística en su programa de Universidad de Verano. Gracias al entusiasmo de unos y a la colaboración de todos, las actividades de difusión de la QUAM se han ido sucediendo. Al itinerar de algunas exposiciones se añadieron, lentamente, un sinfín de nuevas actividades que llenaron aquel vacío al que nos referíamos al principio del artículo. Las actividades pedagógicas tradicionales vieron nacer en paralelo un taller de crítica dentro de la misma QUAM. La difusión aumentó considerablemente con la edición de la colección Llibres de la quinzena, editada por la Diputación de Barcelona, una forma muy adecuada para difundir aquello que se trabajaba en cada una de las convocatorias y para fomentar el gusto por la palabra crítica. En cada nueva edición aparecían novedades dignas de ser destacadas.

La casa calenta i seca, que da nombre a uno de los libros más emblemáticos, fue también el título de una exposición que reunía los trabajos surgidos de los talleres de 1992 y que se presentó en diferentes espacios. Más tarde, en la Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu, se pudo ver la videoinstalación de la Compañía Magnética, un colectivo integrado por alumnos participantes en la QUAM'93 y concretamente en el taller de Pep Agut. Al año siguiente, en el mismo espacio, se pudo disfrutar de *Sota la Carpa* que recogía algunos trabajos del taller dirigido en 1994 por Pedro Cabrita Reis. En este mismo año el pensador José Luis Brea impulsó una interesante experiencia que, con el nombre de *Anys 90. Distància Zero*, propició un intenso y fructífero debate entre artistas y críticos invitados. La edición de 1994 aún tuvo otras novedades que no fueron sino el inicio de la deseada proyección exterior. Lleida, Vic y Barcelona fueron las primeras ciudades que acogieron, en diversos momentos del año, talleres y exposiciones de la

Las actividades pedagógicas tradicionales vieron nacer en paralelo un taller de crítica dentro de la misma QUAM.

QUAM. Desde entonces la actividad generada por la QUAM creció de manera exponencial y se abrió a las nuevas tecnologías aplicadas al arte, gracias al impulso en la dirección de Rosa Pera. Sería difícil detallar aquí todas las actividades producidas; desde entonces se han sucedido las intervenciones urbanas, los ciclos de acciones y conferencias, los proyectos colectivos, las presentaciones, ediciones y exposiciones. Toda esta sucesión de acontecimientos llegó hasta la edición del 2000; en esta ocasión los talleres, característicos de la QUAM, fueron substituidos por un foro de debate: *Fòrum QUAM 2000*. En este foro, fiel a la voluntad de la QUAM de anticiparse a los acontecimientos, se dió protagonismo al análisis y a la reflexión a propósito del arte contemporáneo; ponentes que provenían del mundo del arte y de otras esferas del pensamiento se enzarzaron en una discusión sobre los nuevos modelos de producción del arte. La última edición, la del 2001, se ha desarrollado de forma simultánea en un espacio de reflexión -fòrum-, uno de formación -workshops- y uno concebido como plataforma para la presentación de proyectos afines al marco general de las jornadas -escenari-.

Todo este *continuum* de trabajo, situado ya en un proceso histórico, ha sido posible gracias a unos protagonistas con nombres y apellidos. La labor conjunta de instituciones y entidades que han respaldado la Quinzena, ha contado con la colaboración de personas imprescindibles en el inicio y ulterior desarrollo de la misma. Florenci Guntín, auténtico impulsor de la QUAM, Rosa Pera y Carles Guerra y Martí Perán, en los dos últimos años respectivamente, han sido los sucesivos responsables de las ediciones realizadas hasta la fecha. Entre los directores de taller podríamos citar, entre otros: Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Xabela Vargas, Manel Esclusa, Pedro G. Romero, Curro González, Jordi Colomer, Antoni Abad, Albert Oehlen, Perejaume, Rodney Graham, Federico Guzmán, Antoni Muntadas, Juan Hidalgo, Eulàlia Valldo-sera, Joan Fontcuberta, Jana Sterbak, Pep Durán, Orquesta del Caos, Santiago Sierra, Bert Theis, Fabrice Hybert... También encontramos nombres muy desta-

cados en el grupo de pensadores: José Luis Brea, José Lebrero Stäls, Mar Villaespesa, Luis Francisco Pérez, Kevin Power, Francisco Jarauta, Glòria Picazo, Manel Clot, Jeffrey Swartz, Juan Vicente Aliaga, Antoni Llena, Víctor Sunyol, Hans Peter Kuhn, Margarita Rivière, Lluís Pasqual, Pere Portabella, Ignacio Ramonet, Juan Pablo Wert, Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Ute Meta Bauer, Rubén Gallo, Eugeni Bonet, Xavier Costa... son algunas de las voces que se han podido escuchar a lo largo de las diversas ediciones de la QUAM. Todos ellos, y aquellos que no han sido citados, han contribuido a fomentar espacios en los que el artista emergente ha encontrado nuevas concepciones del lenguaje artístico. Más allá de la urgencia conceptual, del proceso de producción rápido, de la promoción o de la palmadita en la espalda, los artistas han hallado en la QUAM la pluralidad del pensamiento, el rigor del debate, el reconocimiento de la diferencia y, sobre todo, el estímulo necesario para enfrentarse a los límites propios de la creación.

A.P.

FronteraSur

Un proyecto colectivo al filo del milenio

Alejandro Luque

Quince años después de su celebración, aún se recuerda en Cádiz un encuentro interdisciplinar que, bajo el sencillo rubro Expresión, abordó en sendas ediciones de 1984 y 1986 el ámbito de las vanguardias musicales y plásticas. Aquellas jornadas, auspiciadas por la Diputación Provincial, tuvieron lugar simultáneamente en varios municipios, contando con la participación de acreditados ponentes locales y foráneos. La concurrencia de más de trescientos participantes no fue suficiente para asegurar su continuidad. El debate acerca de la formación artística, las aproximaciones a la realidad cultural de la provincia y el planteamiento de los desafíos de los creadores cara al futuro volvieron a ser una necesidad largamente insatisfecha.

Hasta 1999, la creación joven se vio completamente desatendida por parte de las instituciones, acaso más empeñadas en proyectos faraónicos o electoralmente rentables. Tal dejadez tuvo como consecuencia una espectacular sequía de propuestas por parte de los nuevos artistas, que apenas si asomaban como jaramagos sobre la tierra seca, y desde luego aplastados por la influencia de sus mayores. Los escritores gaditanos dados a conocer en los años noventa podían contarse con los dedos. Las compañías de teatro desaparecieron en su práctica totalidad. Los grupos musicales eran cada vez más efímeros y desunidos, y muy escasa su proyección exterior. Los amantes del audiovisual perdían el tren de las nuevas tecnologías y asumían la impotencia económica para dar viabilidad a sus ideas. La Universidad y las escuelas de artes y oficios, pese a sus esfuerzos, se mostraban insuficientes para prestar a sus alumnos una formación avanzada.

En este desalentador panorama nació FronteraSur. Por iniciativa de la Fundación Provincial de Cultura, fuimos convocados en 1998 un grupo de personas relacionadas con distintas áreas de creación, entre los que se encontraban el crítico musical Fermín Lobatón, el pintor Juan Gómez Macías, el responsable de la Videoteca Provincial, Rafael Baliña, y Luis Ben como coordinador general. El nostálgico nombre de Expresión 86 sonó tanto en aquellas primeras reuniones como la urgencia de mirar hacia delante. Todos éramos conscientes de que la situación era, además de crítica, muy diferente a la de los años ochenta.

Por una vez, la técnica de empezar la casa por el tejado pudo darse por buena: el nombre del proyecto, FronteraSur, nos señaló el camino a seguir. La justificación del título, según fuimos deduciendo, era triple:

1) La provincia de Cádiz es, como se ha dicho en innumerables ocasiones, una puerta de tres continentes. Su orilla es su frontera. Pero si se desprecia, como quisimos, la acepción excluyente del término, una frontera puede propiciar el intercambio osmótico de ideas, de inquietudes, de riquezas intelectuales. Un legítimo contrabando, en suma, que beneficie a ambos lados de la línea divisoria.

2) Las distintas disciplinas creativas también parecían abocadas a la segregación. Pero el sino de los tiempos invitaba a la interacción de todas las formas artísticas. Los artistas de hoy, pensábamos, no deben ser seres aislados. Deben relacionarse entre sí y con cultivadores de otros géneros afines al suyo.

3) No sin cierto vértigo, nos estábamos asomando al tan cacareado año 2000. Había una tercera frontera que superar, la que dirimía dos siglos. Era muy importante, pues, que los jóvenes creadores gaditanos comenzaran a familiarizarse lo antes posible con una serie de innovaciones -desde los formatos multimedia o la digitalización a internet- que en otros países eran ya rutina.

Hasta 1999, la creación joven se vio completamente desatendida por parte de las instituciones.

La planificación de los I Encuentros FronteraSur para Jóvenes Creadores comprendía varios frentes: por un lado, la organización de talleres de formación. Por otro, el establecimiento de foros y coloquios. Y por último, la promoción de actividades paralelas, a cargo de artistas preferiblemente jóvenes que pudieran prestar un referente óptimo. El contenido de los Encuentros fue distribuido en cuatro áreas: Palabras (literatura y teatro), Iconos (artes plásticas), Sonos (música) y Visiones (artes visuales).

Puesto que esta primera cita venía a ser como un asalto de tanteo, decidimos descentralizar FronteraSur en cuatro localidades distintas -una para cada área- y en distintas fechas, posibilitando la presencia de un mismo participante en dos o más encuentros. El excesivo coste de esta fórmula, que contemplaba el desplazamiento, dieta y alojamiento de todos los participantes, ha obligado a celebrar las sucesivas ediciones de FronteraSur en Cádiz, así como a concentrarlas en el calendario.

No obstante, la primera prueba fue superada con indiscutible éxito. La celebración de Palabras, área cuya organización me fue asignada, tuvo lugar en el hermoso marco de Vejer de la Frontera durante los días 23 y 24 de abril de 1999. Chicos y chicas de toda la provincia acudieron a la llamada con un espíritu que cabría calificar de hambre atrasada y un ánimo participativo verdaderamente generoso. Los talleres de Alberto Porlan (literatura), Juan García Larrondo (escritura teatral), Paco Algora (trabajo actoral) y Francisco Correal (literatura periodística) fueron, a tenor de lo sondeado, de la completa satisfacción de los asistentes. El programa incluyó dos cafés literarios con la presencia de jóvenes firmas como las de José Ángel Cadelo, Miguel A. García Argüez, José Manuel García Gil, Pepa Parra y Enrique García Máiquez, así como una representación teatral a cargo de la compañía roteña La Madriguera y un posterior encuentro con el escritor Felipe Benítez Reyes. La oferta se completó con una mesa redonda alrededor de la literatura en los medios de comunicación, con la participación de las periodistas Charo Ramos y Oliva Rendón,

así como los críticos Juan Carlos y Félix Palma, y de una simpática fiesta final, con pasacalles incluido, que desembocó en un concierto de Paco Cepero y la Sonora Big Band.

El recuerdo que guardo de aquella jornada de clausura es muy emotivo y lo he referido en varias ocasiones. Tan goloso parecía el deseo de aquellos jóvenes de convivir, siquiera durante un par de días, en estrecho contacto con el mundo de las letras, que una vez concluido el programa un numeroso grupo se reunió junto a las murallas de Vejer para seguir leyendo poesía. Ni siquiera la supresión del iluminado de las murallas pudo interrumpir aquella lectura improvisada, que se prolongó a la luz de los mecheros hasta altas horas de la madrugada.

Entre el 30 de abril y el 1 de mayo tuvo lugar en Jerez de la Frontera la celebración de Sones. Las condiciones meteorológicas, entre otros factores adversos, impidieron cosechar un resultado tan positivo como el de Vejer. No obstante, Fermín Lobatón logró diseñar un excelente programa de foros, mesas redondas y talleres en el que participaron intérpretes y personalidades del negocio musical como Josema Gómez, Luis Balaguer, José Luis Figuerero, Mario Alberni, Paco Loco, Antonio Martín Nete, Mario Pacheco, Jesús Llorente, Álvaro Campelo, Antonia Ahúcha, José Luis Sánchez, Alejandro Grande, José Peinado, talleres de Balaguer, Manuel Perfumo, Román Vicenti, Julio López, Juan G. Galiardo, Juan J. Sáinz, Paco Lobo y Pedro Cortejosa, concluyendo con un concierto de Los Hermanos Dalton.

Iconos se desarrolló los días 7 y 8 de mayo en la localidad de San Roque, bajo la supervisión de Juan Gómez Macías. La fotografía, el cómic y el arte experimental estuvieron espléndidamente representados por Tony Miralda, Carlos Pacheco, Rafa Marín, Jesús Merino, Ciuco Gutiérrez, José Luis Roca, Juan Jesús Huelva, los gemelos MP&MP Rosado Garcés y Antonio Rojas.

Por una vez, la técnica de empezar la casa por el tejado pudo darse por buena.

Por último, Visiones se celebró en Cádiz durante el 21 y 22 de mayo. Silvia Molina, Gabriel González, Zush & Yoonah Kim, Antonio Perumanes y Karin Ohlenschläger trataron en este encuentro materias como el arte en la red, la imagen de síntesis, la videocreación y la creación multimedia.

La segunda edición de FronteraSur, ya en el año 2000, puede calificarse de transición. Preparada con cierta precipitación, y pese de contar con el respaldo de un numerosísimo colectivo de jóvenes llegados de los más diversos rincones de la provincia, nos supo a poco. La supresión de los foros y talleres restó un atractivo esencial a los encuentros, y sólo las ponencias generales, una por cada área, sirvieron para cumplir con la obligación contraída el año anterior con los nuevos creadores gaditanos. Las intervenciones del pintor Chema Cobo, el músico Bunbury, la actriz Ruth Gabriel y el director de cine Benito Zambrano fueron, no obstante, bien recibidas.

Para el proyecto FronteraSur, el aspecto más feliz del 2000 fue la institución de unas ayudas a la creación, en convocatoria abierta, dotadas con cuatro millones de pesetas. Reunidos los responsables de las distintas áreas, el Diputado de Cultura Juan García y dos participantes elegidos por sorteo, acordamos apoyar los proyectos presentados por MP&MP Rosado Garcés, la compañía Teatro 21 y el programa audiovisual Cool Hunter, dejando desierta la asignación prevista para las iniciativas musicales.

El fruto de este respaldo pudo comprobarse en la tercera edición de FronteraSur, celebrada en el Palacio de Congresos de Cádiz los días 26, 27 y 28 de abril de 2001. Asimismo, fueron invitados como ponentes la escritora Espido Freire, el pintor Guillermo Pérez Villalta y el realizador Achero Mañas. El área Palabras celebró un encuentro de escritores europeos, marroquíes e hispanoamericanos bajo el título Letras en la Frontera, y repitió taller de teatro con Paco Algora. Sones contó con un seminario de guitarra a cargo de Luis Balaguer y otro de composición y grabación por ordenador impartido por Paco Loco. Iconos, cuya coordinación pasó a manos de Manuel Alés,

ofreció un curso de arte en la calle con Rogelio López Cuenca y otro de pintura fotográfica de Ouka Leele, quien expuso paralelamente su obra en la sala Rivadavia de la capital gaditana. Visiones, para terminar, comprendió un taller de Julián Álvarez y otro de Gabriel Corchero.

Aunque esta tercera FronteraSur arrojó un balance satisfactorio, la exigencia de los jóvenes creadores de la provincia de Cádiz nos obliga a seguir trabajando y a replantearnos, de cara a la próxima edición, la estrategia y contenidos del proyecto. Algunas notas a tener en cuenta son las siguientes:

a) El nivel de los asistentes es muy desigual, y generalmente bajo. Los nuevos artistas reciben un confuso bombardeo de información que no siempre pueden asimilar. La desatención de la que han sido objeto durante muchos años ha producido, como es evidente, sus perjuicios. Creemos necesario seguir dándoles oportunidades para la formación y la expresión.

b) La ajustada compresión de los encuentros a dos o tres días se muestra insuficiente para garantizar el desarrollo continuado del creador. Fuera de ese reducido espacio de tiempo, el joven vuelve a lo largo de todo el año a padecer la mencionada desorientación, o al menos a verse solo en su empresa. La idea de convertir FronteraSur en una suerte de escuela permanente sería altamente recomendable, pero hasta ahora los medios económicos con los que contamos no han permitido su creación.

c) El corsé de dos únicos talleres por área (fórmula empleada en 2001) obliga a desatender modalidades minoritarias de creación -la práctica de instrumentos musicales distintos a la guitarra, por ejemplo- y disciplinas artísticas difícilmente encasillables en las áreas preestablecidas, como es el caso de la danza.

d) Tampoco resulta fácil mantener el equilibrio en-

Nuestro objetivo primordial vuelve a ser el de prestar un trampolín a los músicos, escritores, realizadores, artistas y gente del teatro del siglo XXI.

tre las heterogéneas demandas de los participantes de FronteraSur, las posibilidades reales de llevarlas a cabo y las ideas que los responsables del proyecto estimamos como idóneas. Somos conscientes de que no podemos trabajar al capricho del colectivo, pero tampoco hacerlo de espaldas a él.

Con todos estos desafíos, próximamente volveremos a reunirnos para trazar las líneas maestras de FronteraSur 2002. En el momento de ultimar estas líneas, además, se decide la asignación de ayudas a la creación del 2001. Nuestro objetivo primordial vuelve a ser el de prestar un trampolín a los músicos, escritores, realizadores, artistas y gente del teatro del siglo XXI. Nuestra mayor satisfacción, en todo caso, será contribuir a que una nueva generación de creadores tenga mucho que decir en la cultura española e internacional de la centuria que empieza.

A.L.

RESEÑAS



Almanaque Franquismo Pop

Reservoir Books
Mondadori
Barcelona, Primavera 2001

Nos encontramos ante la tercera entrega de *Almanaque*, las dos anteriores corresponden: la primera a la primavera 1999, "After hours, una muestra de cult fiction"; y la segunda al invierno 2000, "Invasores de Marte", ambas coordinadas por Javier Calvo. Ya en el primer volumen el editor expresó a modo de advertencia a los lectores "que ésta nueva fórmula no pretendía ser un libro, ni

una revista y el almanaque tendría la presencia y la unidad temática propias de un libro y la pretensión de actualidad, la temporalidad, la caducidad al fin de una revista"; y respondiendo sus contenidos a una amplia gama de tendencias culturales.

Coordinado por Guillem Martínez, este número de la primavera del 2001, se dedica al Franquismo Pop. Y teniendo como pretexto los años que abarcan los finales de los sesenta y principio de la década de los setenta, una serie de escritores plantean su particular visión, desde la memoria, la crónica, el humor y la narrativa breve. Distinguiendo entre

ellos dos generaciones, por un lado Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Pere Gimferrer, Constantino Bértolo y Marcos Ordoñez y del otro Jordi Costa, Sergi Pamies, David Trueba, Toni Alvaro, Francisco Casavella y José M^o Micó.

Subyace en los textos una revisión sobre la cultura española de la época, en la que no faltan los planteamientos, críticas y la meditación sobre la validez de aquellos postulados y la evitación de otros, que en cierta medida hoy siguen estando pendientes.

Enrique del Alamo Núñez

Los proyectos

Cómo convertir sus ideas en acción, sin liarse como la pata de un romano

Carlos Paredes
Fernando de la Riva
Cuadernos prácticos nº 2
Centro de Recursos para
Asociaciones de Cádiz y la
Bahía (CRAC)
Bilbao, 2000



Con el fin de buscar, producir y facilitar recursos y servicios a los colectivos sociales del tejido asociativo de la Bahía de Cádiz, el CRAC,

con la publicación de este 2º cuaderno -en la línea del anterior de contribuir a mejorar el funcionamiento organizativo y la acción social de las

asociaciones- centra su atención no sólo en "cómo escribir un proyecto, sino, sobre todo, de cómo concretar en un proyecto de acción, los ob-

jetivos de nuestra asociación y buscar y organizar los medios para hacerlo realidad".

Así pues, desde un punto de vista útil y bajo una clara expresión, *Los proyectos* está estructurado en tres partes, todas ellas al objeto de ofrecer pistas concretas para la elaboración y posterior proyección eficaz de los mismos, que ocupan desde cómo elaborar un proyecto y los trucos para mejorarlo hasta un resumen con las ideas más básicas, para finalizar con una bibliografía de apoyo que profundiza más si cabe en el tema.

De este modo, el texto que aquí nos ocupa pone de manifiesto la necesidad del proyecto para prever las actividades con las que pretendemos alcanzar los objetivos propuestos, ésta es nuestra meta. No obstante, un proyecto es tanto mejor cuanto más "apegado" está a la realidad del colectivo social, esto es cuanto más conocimiento tiene de las necesidades e intereses del mismo.

Algo esencial en la presentación de un proyecto es la claridad expresiva y la imagen del

mismo, punto notorio en estas páginas; es fundamental usar palabras sencillas y fácilmente comprensibles así como cuidar la forma del texto, dado que "un proyecto bien presentado siempre llamará más la atención y atraerá el interés de quienes lo lean".

Especial atención presenta el tema de los recursos y las vías de financiación de la actividad. Así pues, tras enumerar los diferentes tipos de recursos de los que pueden disponer las asociaciones, los autores llegan a la conclusión de que "las asociaciones y colectivos sociales necesitan generar recursos propios y diversificar sus fuentes de recursos ajenos (...), para fortalecer su castigada autonomía". En esta línea, hacen hincapié en el punto del estudio de la convocatoria de subvenciones -dado que no todas son adecuadas para un proyecto- así como en la transparencia y claridad en la gestión y administración de los recursos.

Otros puntos a tener en cuenta a la hora de llevar a cabo un proyecto, y de los que se hace

eco dicha publicación, son la evaluación y la memoria de actividades. La evaluación es el puente que da a conocer si realmente nuestras metas han sido alcanzadas, esto es en cuanto hemos acertado o fallado. Del mismo modo, y aprovechando la labor acometida con la evaluación, la redacción de una memoria final que deje constancia del trabajo realizado será un importante punto de referencia a la hora de acometer futuros proyectos.

Todo ello, amenizado con un estilo sencillo y poco técnico hacen de este segundo título de la colección de Cuadernos Prácticos un excelente punto de referencia no sólo a colectivos sociales y asociaciones, sino también a aquellos que se inician en el apasionante mundo de la gestión cultural, a fin de contribuir a hacer más fácil la elaboración de proyectos.

Ana González Neira

Perico el del Lunar

Un flamenco de antología

José Manuel Gamboa
Ediciones La Posada.
(Colección Demófilo)
Córdoba, 2001

Esta publicación ha sido recientemente galardonada con el Premio Nacional al Mejor Libro sobre el flamenco por la Cátedra de Flamencología de Jerez. Su autor, el madrileño José Manuel Gamboa ha escogido uno de los artistas claves en la etapa de revalorización del género jondo que no ha tenido, hasta el momento, la justicia que merecía en virtud a su prolija trayectoria.

Pedro del Valle Pichardo (Jerez, 1894 -Madrid 1964) fue un destacado guitarrista al que se debe la primera Antología de Cante Flamenco que publicó Hispavox en 1954 y fue galardonada un año más tarde con el Gran Premio de la Academia Francesa. Esta obra supuso un hito trascendental en el renacimiento de las formas más tradicionales del cante.

Aparte de una lograda biografía, el autor (analista de flamenco de la SGAE) logra introducirnos hábilmente en el ambiente del Madrid de la posguerra,

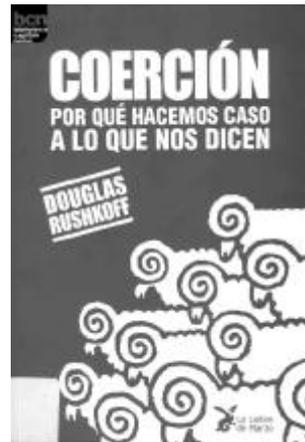
donde los locales flamencos albergaban la flor y nata de nuestros artistas. Villa Rosa, Los Gabrieles, El Zambra ... son retratados con fortuna en una época donde el flamenco se manifestaba en el marco de la España Cañí pero donde, al mismo tiempo, se lograba una ambientación precisa e íntima para el resurgir del género.

Perico, además de tocar, era un gran conocedor del cante. Sus lecciones fueron muy influyentes en intérpretes de la talla de Rafael Romero "El Gallina".

Condenado mucho tiempo al ostracismo que produce la permanente amnesia colectiva en el flamenco, el libro de Gamboa no sólo pone su sitio a este insigne artista sino que además aporta datos de un contexto histórico que se escondía tras un velo de tipismo.

Como dijo el poeta: "Nuca muere quien crea un arpegio".

José María Castaño



Coerción

Por qué hacemos caso a lo que nos dicen

Douglas Rushkoff
La Liebre de Marzo, S.L.
Barcelona, 2001

Douglas Rushkoff es profesor de cultura virtual en la Universidad de Nueva York. Es, además, autor de algunos libros sobre la influencia de las tecnologías de la comunicación y de la red en nuestras vidas, en la economía, hábitos y formas de consumo, en los modelos de relación y en nuestro entorno cultural. Para algunos su obra *Ciberia* es ya todo un clásico. Sin embargo, Rushkoff ha evolucionado desde un optimismo sin límites y una fe desmedida en internet y los nuevos medios para, en la actualidad, ser

un crítico feroz del sistema. Y entiéndase aquí sistema por el conjunto de intereses comerciales de grandes compañías vendedoras de todo tipo de productos de consumo masivo. Éstas, según el autor, no dudan en emplear todo tipo de estrategias y técnicas coercitivas sobre el consumidor. La palabra clave en el discurso de Rushkoff es persuasión, pero no aislada sino adjetivada como coactiva, dirigida o programada. Concebido por el autor como un manual de autodefensa del consumidor, se queja de cómo ha sido devorado por publicistas y hombres de negocios, con fines aviesos según él.

Para el gestor cultural, esta obra de lectura agradable y sorprendente, es una puerta abierta a diferentes modelos de comunicación. Sabido es que la comunicación suele ser uno de los puntos débiles de muchos proyectos culturales. Por este motivo cualquier lectura que ayude al gestor a comprender y utilizar sus mecanismos debe ser bienvenida. Aunque no se deba llegar al extremo de ese manual de venta de automóviles inspirado, según Rushkoff, en métodos de interrogatorio de la CIA. Se supone que los gestores culturales son buenos, abnegados y altruistas.

José Luis Ben



Libertad de exposición

Una historia del arte diferente

Francisco Calvo Serraller
(Coordinación y prólogo)
Ediciones El País
Madrid, 2000

Hay muchos que sostienen, como el querido Pereira, que en las páginas de la prensa diaria se va construyendo la historia más asequible, la más cotidiana, de nuestras vidas. Con esa premisa y con un cierto espíritu de balance Francisco Calvo Serraller ha coordinado esta interesante selección de artículos que fueron apareciendo en el diario *El País*, desde 1976, sobre las grandes y no tan grandes exposiciones artísticas que se fueron celebrando en nuestro país

durante este efervescente período.

Aunque la mayoría de los artículos pertenecen al propio Calvo Serraller, aparecen otras firmas de tanto o más interés como las de Valeriano Bozal, Santiago Amón, Antonio Bonet, Joseph Renau, Antonio Colinas, Juan Cueto, Álvaro Pombo, Vicente Verdú o Rafael Argullol.

Libertad de exposición, es un excelente título para una obra densa y de lectura obligada para todos aquellos que no pudimos vivir ese momento histórico y para aquéllos que habiéndolo vivido estuvieron demasiado pegados al día a día. *Libertad de exposición* es también un excelente título para resumir un momento que, en el ámbito de la cultura y de las artes, se caracterizó por un espíritu libérrimo y aperturista.

Comenta el coordinador de la publicación que el ejercicio de selección, como siempre, ha sido difícil ya que, posiblemente, en este período la eclosión del fenómeno de las grandes exposiciones fue tal que lo escrito en *El País* sobre ellas también fue ingente.

Por todo ello, su lectura resulta obligada; por aquello de que el espejo retrovisor es el mejor de los espejos y porque la libertad de exposición debe seguir en ésta nuestra sociedad cada

vez más pacata. ¿Seremos capaces dentro de veinticinco años de publicar una obra similar? Probablemente no; no porque ni los medios de comunicación dedican tanto espacio a la crítica de exposiciones; no porque las instituciones públicas y privadas han optado por las grandes exposiciones divulgativas y no artísticas; no porque lo libérrimo ya no está de moda.

Antonio Javier González Rueda

Entre el estertor y la incertidumbre

Movimientos artísticos desde 1945

Edward Lucie-Smith
Ediciones Destino.
Barcelona, 1998

La presente edición, ampliada y revisada, de esta magnífica obra del prestigioso poeta, novelista y crítico inglés (1936) Edward Lucie-Smith, ofrece una excelente panorámica de los movimientos artísticos desarrollados en la segunda mitad del siglo pasado. Eso sí, hay que decirlo, con una visión demasiado escorada hacia el área cultu-

ral norteamericana. Aunque no sea el propósito de la obra, puede constatarse la fuerte influencia que el poder cultural, museos, galerías y crítica han ejercido, y ejercen, en el arte de nuestros días. No obstante, da lo mismo, pues esta panorámica es suficientemente representativa.

El discurso del autor bascula sobre cómo el arte contemporáneo ha ido cuestionando los conceptos de arte, estilo, contenido/forma y tema, así como sus implicaciones sociales. Pablo Picasso inaugura la ruptura con la idea de estilo; Marcel Duchamp con el propio concepto de arte y Joseph Beuys, uno de los artistas más influyentes de las últimas décadas, abre nuevas posibilidades expresivas propiciando vías a otros lenguajes. Queda patente, sin embargo, la existencia de un hilo conductor en la evolución de la historia del arte contemporáneo. El expresionismo abstracto de Pollock proviene del surrealismo de Breton. Concordancia también existente en un cierto espiritualismo -ya presente en Cézanne- pleno en Rothko y no ajeno al de Kandinsky. El suelo cultural es el mismo, el generado por un modelo de producción propio de un sistema político-económico esencialmente depredador.

El arte constituye, a qué engañarnos, una respuesta sismográfica de la sociedad que lo provoca. Si en principio muestra un rechazo a las innovaciones, acaba asumiéndolas, bien por razones

de mercado o como táctica fagocitadora que garantice la columna central de lo establecido.

El arte del fin de siglo padece una falta de vitalidad que se corresponde con la crisis de una cultura, la occidental, en franca decadencia. Entre el estertor de un milenio y las incertidumbres del porvenir. Acaso la nueva corriente de la globalización sea el catalizador de un cambio cultural sin precedentes. Pero una globalización basada en principios de justicia, equilibrio económico y respeto, tanto a la naturaleza como a la pluralidad cultural. Se anuncia el tiempo de un humanismo solidario que permitirá la generación de un arte con nueva fuerza y conceptos, aunque desde luego no desligado del arte del pasado. Mientras tanto, y en estos momentos históricos más que nunca, la incertidumbre.

Movimientos artísticos desde 1945 es una obra de valor incalculable. Un libro fundamental para comprender el final del milenio. Bien estructurado, asequible, con un conjunto de ilustraciones, sustento del cuerpo teórico de la obra, pero que por sí solas son suficientemente elocuentes. Un libro muy importante y práctico para los que quieran adentrarse en el complejo laberinto del arte de nuestro tiempo. Un libro, en fin, absolutamente recomendable.

Juan Gómez Macías

Gestión de Proyectos Culturales

Análisis de casos

VV. AA.
Ariel. Barcelona, 2001

La gestión se puede identificar con el verbo facilitar, y este libro recoge acciones que se han llevado a cabo durante varios años y pueden servir de orientación a los lectores tanto para comenzar como para cotejar proyectos.

Se presentan diez casos con una duración que permite la evaluación y la prospectiva. Cuatro son experiencias públicas, 4 empresariales y 3 de sectores privados no lucrativos, que siguen un mismo esquema de desarrollo en el libro: análisis del entorno, explicación del proyecto cultural, retos y estrategias de intervención, balance de la gestión y cuestiones abiertas para el debate.

Los contenidos son diversos como los tipos de gestión, lo que permite riqueza de perspectivas alrededor del Patrimonio (2), Artes Plásticas (2), Música (2), Teatro (1), Biblioteca (1) y Cine y Audiovisuales (2).

Las reflexiones sobre las organizaciones culturales son descritas por responsables vinculados, que de una manera resumida nos aportan y

facilitan datos sobre la complejidad que conlleva un proyecto cultural en un período determinado y en un territorio que condiciona.

Todavía quedan más iniciativas que recojan la variedad de los proyectos culturales que se están consolidando en ciudades y pueblos de este país, pero este menú es un buen ejemplo de cómo gestionar nuevas "cartas" de proyectos culturales y su método de casos una iniciativa que facilita la comprensión y aplicación.

Pedro J. González Fernández

Mi vida en el arte

Constantin Stanislavski
J. García Verdugo
La Avispa, Colección Punto de Partida. Madrid, 1997

El conjunto de la obra de Constantin Stanislavski supone para el mundo del teatro la creación de la imagen escénica, hasta tal extremo que el término, por conocido, sin necesidad de entrecomillado ni subrayado, es suficiente para que reconocamos en él a la concepción de Stanislavski. Esta se estructura en dos partes que se concretan en dos



temas básicos: "La preparación del actor", primera parte en la que se exponen los fundamentos de la teoría sobre la creación desde las emociones y la técnica aplicada desde el doble punto de vista interior y exterior, y "El trabajo del actor sobre su papel", que restó inconcluso, debido a la muerte del maestro, y que debía tratar del proceso de creación, pero en relación con el propio espectáculo y su realización general. Sin terminar, pero no sólo por el final de su autor, sino porque su estado creativo natural era el de evolución permanente y dinámica y no se permitía para sintetizar y estructurar lo ya investigado en el proceso de sistematización. La renovación sin pausa de las formas y actitudes en la creación escénica era, para él, la condición principal en la evolución del actor y director

para investigar nuevas cosas del arte.

Sirva esta quizá farragosa introducción para comentar el libro que nos interesa, en el que un Stanislavski ya mayor, "No soy joven, y mi vida de artista se acerca al último acto", dice, a la par que, casi podríamos decir, a vuelo de pájaro, nos presenta su biografía artística. En este paseo asistimos a su nacimiento como actor, a sus primeros balbuceos como director (*régisseur*, según su propia terminología) con la Sociedad de Arte y Literatura, época en la que conoce a León Tolstoi, que al joven Constantin le producirá una impresión tan profunda que marcó, en gran parte, toda su actividad posterior; a la fundación, junto con el dramaturgo y profesor Vladimir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko del Teatro de Arte de Moscú, que sería su compañero de viaje en su continua búsqueda de nuevas formas escénicas y la posterior evolución de la Compañía.

Se detiene el auto en cada uno de los montajes realizados, analizándolos con escrupulosa minuciosidad y envidiable memoria, constituyendo un corpus que excede lo meramente biográfico para convertirse en un pequeño manual sobre los procedi-

mientos del director para la puesta en escena, a partir de sus experiencias puntuales en cada uno de ellos. Encontramos así sus aproximaciones al costumbrismo, al simbolismo y el impresionismo, las experiencias con Duncan y Craig o sus opiniones sobre Meyerhold, (que, por otro lado, había sido su discípulo, y parte de las teorías de su maestro). Aprendemos así de la tremenda humildad de un gran creador que afrontaba cada nuevo trabajo no sólo con la ilusión y energía de un principiante, sino también con todas sus dudas, producto de su incansable afán de ofrecer al público "la vida del espíritu humano y encarnarlo naturalmente en el escenario en forma hermosa y artística".

Un último consejo se permite el viejo maestro como resumen de su larga búsqueda a los nuevos y jóvenes actores y directores: sólo se puede llegar al arte verdadero a partir del estudio orgánico de su propia actividad, a partir del conocimiento de la técnica interior que los convertirá en verdaderos transmisores de los sentimientos y emociones, lo que evitará la expresión superficial, el mero desenvolvimiento sobre el escenario, con mayor o menor fortuna, pero siempre hue-

ro de contenidos.

Un libro para todos aquellos interesados en la lucha interior del creador que intenta exorcizar sus fantasmas desde la honradez y la sinceridad, por encima de todo obstáculo intelectual para, como el buscador de oro, poder ofrecer a sus congéneres no la búsqueda, sino el brillante resultado en forma apetecible pepita de oro. Y sobre todo, por supuesto, para todos los que amamos el teatro, sea cual sea el papel que nos atezca jugar.

Eduardo Valiente

¿Nuevas dramaturgias?

Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares

María José Ragué-Arias
INAEM. Madrid, 2001

La gente de teatro somos conocedores de la importancia capital que para el desarrollo de nuestro trabajo supone la dramaturgia. Este concepto, de reciente cuño, se viene aplicando cada vez más en la teorización de las distintas áreas que circunda el hecho escénico, pero es en su entronque con la literatura dramática donde se asentó, desarrolló y creó una nueva forma de explicar dicha disciplina.

Así pues entendiendo como dramaturgia el resultado de cualquier signo de lectura escénica, pero aceptando dicha acepción como disciplina de escritura dramática, nos debemos de felicitar con el libro aparecido el pasado año de María José Ragué-Arias: *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, donde la autora, de forma magnífica y útil, viene a desentrañar parte del complejo entramado del teatro español contemporáneo.

La historia teatral espa-

ñola más reciente está poblada de no pocas vicisitudes e incertidumbres, que un buen número de autores han intentado desenmarañar con su literatura dramática; unas veces como fruto de la sintonía temporal con el transcurrir de hechos, y otras por la mera inercia de acontecimientos o anhelos personales. Pero todos ellos, como los analizados de forma cer-



tera en este libro, dejan para la memoria colectiva una serie de tesis, análisis y cuitas nada desdeñables para el futuro.

María José Ragué, en este libro de consulta casi obligatoria para todo aquel que necesite teorizar sobre lo divino y humano que nos dejan nuestros autores contemporáneos más recientes y la multiplicidad del fenómeno teatral, ha conseguido proyectar un discurso analítico y crítico ante la

enorme pluralidad de discursos teatrales que nos aportan los autores, más allá de la controvertida y ridícula situación de la escasez de textos para estrenar.

En este libro se define y analiza, en un marco referencial geográfico constreñido pero ambicioso en cuanto a lo prolijo de autores y temáticas, las particularidades de géneros, generaciones y generalidades. De una manera hábil y sistemática, María José Ragué propone un estudio organizado por temáticas afines que nos lleva a conocer y redundar, aún más, en el maravilloso mundo de las poéticas, estéticas y corrientes de este nuestro teatro contemporáneo.

Un anexo final, viene a dejar la patente de más de noventa autores de tres autonomías, con un detalle pormenorizado de sus creaciones más recientes.

Así pues, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, más allá de su versatilidad "dramatúrgica", es un manual casi imprescindible para el repaso del entendimiento teatral de diversos procesos teatrales finiseculares.

Pepe Bablé

Bendita locura La tormentosa epopeya de Brian Wilson y los Beach Boys

José Ángel González Balsa
Milenio. Lleida, 2001

Cansado de lanzar miradas de envidia al mercado anglosajón, el aficionado al género biográfico centrado en la música pop comienza a descubrir razones para el optimismo. Rompiendo el desigual nivel ofrecido por ciertas series que piden a voces renovación y mejor selección -Rock- Pop de Cátedra, por poner un ejemplo-, el año 2001 ha visto saltar a los estantes de las librerías algunos títulos avalados por su rigor y carácter. A destacar dos: por un lado, el espléndido *David Bowie. Una extraña fascinación* firmado por David Buckley y publicado por Ediciones B. Por otro, este exhaustivo repaso a la crónica del mito Brian Wilson y de su grupo, Los Beach Boys, suscrito por un autor español, si bien no muy conocido en el ámbito periodístico musical, sí plenamente avalado por las muchas cualidades de esta notable crónica de más de quinientas páginas. Un volumen

recogido en la Colección Música de Editorial Milenio, de la que también forman parte ya otros títulos de enfoque histórico y/o biográfico como *Vidas de Jazz. Conversaciones con 17 jazzmen* de Josep Ramón Jové, *El verano del amor. Así grabaron Los Beatles el álbum Sgt. Peppers* de George Martin o *Bob Dylan en España. Mapa de carretera para el alma* de Francisco García.

Devoto confeso de la música del grupo californiano y, por ende, de la obra de su alma y cerebro, Brian Wilson, González Balsa ha sabido establecer una equilibrada relación entre el inevitable subjetivismo y la documentada y crítica lectura de la realidad. El retrato del inestable y genial Wilson y de su bacheada aunque impresionante obra es el hilo conductor de un relato que no se ciega con la laberíntica personalidad de la figura y con su influencia en un grupo familiar y musical casi siempre a remolque, sino que se preocupa permanentemente por contextualizar con su época y su tiempo dando la forma y perspectiva necesarias.

Idóneamente estructurado sobre capítulos que delimitan giros y momentos, además de trufado de inteligentes citas y aclaratorias notas a pie de pági-



na, el libro acierta al describir y estudiar a Wilson en su propia complejidad. Desde su infancia y la de sus hermanos, sometida al egocentrismo de su padre Murry Wilson, a los dubitativos y postreros pasos de un Wilson en solitario, más o menos estabilizado después de la tormenta. Entre ambos, vida y vaivenes de la institución Beach Boys, la intensa relación de Brian con las drogas y la influencia en su universo creativo, la conexión entre genio y locura, las mudables relaciones con hermanos y amigos, la vida familiar y su voluntario aislamiento, hasta llegar a la autodestrucción personal y grupal. Pero, por encima de todo, aquí está la génesis y repercusión de cruciales obras de la música popular de este siglo, cancio-

nes como *Good Vibrations* o álbumes de la trascendencia *Pet Sounds*, según el autor "el mejor disco de música pop de todos los tiempos. Un disco irreplicable, perfecto".

Descripción y análisis quedan finalmente redondeados con una selección de fotos, curiosa sin más, además de por un apéndice de fuentes y bibliografía. Tampoco falta un comentario resumido de su discografía oficial, discos no editados y piratas y obra de los Beach Boys en solitario, así como filmografía y vídeos. La guinda a un apasionante y apasionado viaje por los claroscuros de la mente del niño eterno, uno de los grandes creadores del pasado siglo; un paseo por la vida y muerte del grupo que mejor personificó la California dorada. El paso a una irreplicable colección de músicas y canciones -parafraseando a Dylan: "este es un mundo de canciones"-, muchas de ellas en absoluto erosionadas por los rigores del tiempo.

Salvador Catalán

Y yo caí... enamorado de la moda juvenil

La movida en las letras de las canciones

Carlos José Ríos Longares
Editorial Agua Clara
Alicante, 2001

Cuando ya han transcurrido algo más de 20 años desde la eclosión de lo que se dio en llamar movida o, con posterioridad, la edad de oro del pop español, comienzan a publicarse estudios que tratan en profundidad lo sucedido entonces y hacen balance, en función de la perspectiva que proporciona el tiempo, de lo generado a partir de un movimiento que, es justo decirlo, fue capital en el desarrollo de la cultura pop en España. El libro que nos ocupa basa su estudio en el análisis de las letras de muchas de las canciones de aquel período y se desarrolla a partir de una tesina defendida por el propio autor en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Alicante.

Carlos José Ríos, antes de sumergirse en ese análisis y a modo de introducción, contextualiza el nacimiento de la movida en la

caída del régimen franquista y la posterior normalización democrática que vivió España entre las décadas de los 70 y los 80. Fue el estallido de una rabia contenida durante decenios lo que motivó tal confluencia de géneros artísticos, desde la pintura a la fotografía, pasando por el cine, la música y el diseño tipográfico, en torno a la creación de un nuevo lenguaje lleno de luminosidad hedonista con el objetivo común de actuar de relevo frente a la vetusta cultura oficial de un país en pleno proceso de cambio social y político. Términos tan mal usados hasta entonces como moderno o cultura juvenil empezaban a tomar sentido y adquirir su auténtico significado.

El autor, por otra parte, arriesga a la hora de designar fechas o elegir iconos. Y acierta, pienso, al señalar como fecha de partida de la movida el año 1978, decisión que fundamenta en diversos hechos acaecidos ese año: la abolición de la censura (llevada a cabo por decreto a finales de 1977), la celebración del I Concurso de rock Villa de Madrid y la publicación del primer disco de Kaka de Luxe, grupo germinal del que se ofrece a página completa su árbol genealógico.

Una vez hecha la intro-

ducción, Carlos José Ríos se extiende en el análisis de las letras propiamente dichas pero, ahí estriba quizás la particularidad del trabajo, bajo un aspecto terminológico y estadístico, dejando a un lado la calidad literaria de las mismas y centrándose en la frecuencia con que aparecen determinadas palabras en muchas de las canciones de la época y la conexión que pudieran tener éstas con determinados hábitos juveniles. Palabras como futuro, la noche, las drogas de distinto tipo, el dinero, las armas de fuego, la guerra, el no y sus distintos sinónimos, dios y el diablo, van desfilando por el libro y examinándose en relación a una juventud esperanzada y ávida de diversión y rebeldía al mismo tiempo, que se agrupa en tribus urbanas bajo la necesidad de buscar una identidad compartida, sin ganas de madurar o hacerse adulta, cada vez más alejada de las creencias religiosas oficialistas y que camina hacia un futuro, que hoy es presente, que preconiza el final de las ideologías.

Jesús Serván

Apocalypse Show Intelectuales, televisión y fin de milenio

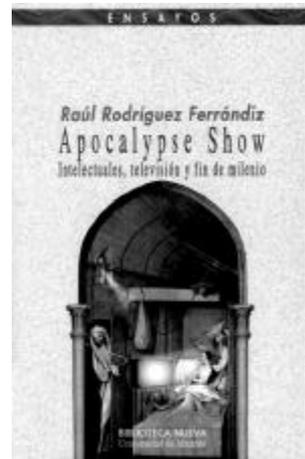
Raúl Rodríguez Ferrándiz
Biblioteca Nueva
y Universidad de Alicante
Madrid, 2001

No son demasiado habituales las ediciones de ensayos que versen sobre la televisión y su impacto en los telespectadores. En este sentido, la Biblioteca Nueva y el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante editan el libro del profesor de semiótica de la comunicación de masas, Raúl Rodríguez Ferrándiz, titulado *Apocalypse Show. Intelectuales, televisión y fin de milenio*. Un extenso estudio que reaviva el discurso que presentara allá por la década de los sesenta el teórico de la comunicación social, Umberto Eco, a propósito de la dualidad entre los apocalípticos e integrados con el medio televisivo. Es decir, entre los que cierran los ojos o, simplemente, guñan a la pantalla, o viceversa.

Esto, para muchos estudiosos podría ser llamado como el efecto Eco; haciéndose referencia a la in-

tegración de estos dos discursos y el posicionamiento intelectual ante el fenómeno de la televisión.

El eje del debate se centra sobre la frivolidad de la mirada y la hipocresía del intelectual, que en vez de mirar a la televisión, tan sólo la ve. Un testigo de excepción que peca por omisión y llega a



conformarse con ser un mero espectador y seguir apartando la vista de la pantalla. El *Apocalypse Show* es la mirada absurda, ingratamente atrofiada e infelizmente soslayada del que mira sin ver. Es el resultado más evidente tras un largo proceso de "estupidez" frente a la televisión.

Dentro de este marasmo de zozobras el intelec-

tual sería aquel que se erige como protagonista; el actuante que aprende, se divierte o se informa con la televisión... Y tiene la responsabilidad de mirar a la pantalla, de cuestionarse y cuestionar, de revelarse con o sin razón. No obstante, su protagonismo queda compartido por la magia del televisor, que puede llegar a fagocitarlo o sumirlo en un estado de hipnosis catatónica. Igualmente, la televisión se presenta a través de un discurso convincente, ameno, sensiblero y seductor... Pero, tal vez, equívoco y frívolo. Sin embargo, el intelectual frente a la televisión se convierte en el responsable que avisa de los intereses invisibles, de los intentos de manipulación, de la deriva consumista, de las adicciones, etc.

La neotelevisión es una rehabilitación del manido concepto de la televisión. Probablemente, una reconsideración o una reconstrucción lúcida pensada para un nuevo público y avances tecnológicos, además de unos nuevos tiempos a fines del milenio. Quizás, un modo de hacer perdurable el debate, actualizado, entre los apocalípticos y los integrados. Posiblemente, más de lo mismo... en vez de más y mejor.

Una televisión que fun-

ciona a modo de un factor aglutinante de la hegemonía cultural, curiosamente aquella que produce y reproduce. Es la única opinión que se establece y, a la vez, la mayor insensatez transmitida que se restablece. Un delirio gratificante para la mayoría pero, también, un suplicio engañoso para una minoría. Según la opinión de determinados pensadores (Sartori, Baudrillard o Bourdieu... Castells, Savater) la enseñanza será hacia la perspectiva de los apocalípticos o la óptica de los integrados.

Un libro que invita a ser leído, de la misma manera que persigue una nueva mirada para la televisión pues "todo cabe en el visor de una cámara de televisión, todo se nos muestra instantánea y gratuitamente, y todo es absorbido sin mayor sobresalto, sin huella perdurable."

Víctor Amar

Atlas español de la cultura popular De la Historieta y SU USO

1873 - 2000

*Jesús Cuadrado
Ediciones Sinsentido
Fundación Germán
Sánchez Ruipérez
Madrid, 2000*

Estos dos gruesos volúmenes, que componen la primera entrega del Atlas al que se refiere su título, Atlas que ha de continuarse con nuevos y aún más voluminosos trabajos sobre la literatura popular y el cine españoles, son la nueva edición, corregida y aumentada, del *Diccionario de uso de la historieta española, 1873-1996*, publicado hace cinco años. Este trabajo causó sensación en su momento por lo exhaustivo de su contenido, y aún causa más hoy en día, en que ha ampliado el número de entradas que lo formaban de cinco a siete mil.

Este diccionario, que ha supuesto una labor ingente para su autor y, dicho sea de paso, para sus numerosos colaboradores, acumula una inmensa cantidad de información, de datos, de fechas, de cifras, reunidos paciente y meticulosamente a lo largo de cuatro años sólo para su primera edición, y quizás casi otros cuatro para la segunda.

A lo largo de más de mil

trescientas páginas encontramos los nombres de dibujantes, guionistas, editores, críticos, estudiosos, revistas, personajes, títulos de libros... Toda la historia del cómic español, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días está en ellas. Todos los autores, todos los personajes, todas las revistas, aparecen reflejados directa o indirectamente. Cada autor aparece con un comentario más o menos escueto de sus características, un resumen de su andadura profesional y una relación muy detallada de toda su obra.

Este trabajo, con ser de gran importancia y una fuente inmensa de documentación para el estudioso y el aficionado, no pretende ser una obra definitiva, como reconoce su autor, sino una guía abreviada, de rápida y fácil consulta. De hecho, si bien hay que reconocerle méritos como el de haber incluido prácticamente a toda persona que alguna vez haya realizado un cómic en este país, entre ellos a muchos autores que sólo han publicado en revistas de aficionados, hay que advertir algunas lagunas importantes, explicables en un trabajo de esta envergadura.

Observamos el olvido de revistas como *Bravo* o *Strong*, que supusieron, a finales de los sesenta, no sólo el desembarco masivo del cómic francófono en España, con la enorme repercusión que tuvo en autores y lectores, sino también la aparición de numerosos cómics



autóctonos de notable interés. También echamos en falta, por ejemplo, en el caso de un personaje como el celeberrimo Pumby, cualquier comentario sobre el mismo, y sin embargo se extiende bastante en el tema del proceso por los derechos de autor de Sanchís, su creador. El apartado de las ilustraciones, bastante numerosas, se ve perjudicado por el diminuto tamaño de las mismas, lo que apenas permite al lector hacerse una idea del tema que ilustran.

Son fallos, en fin, que esperamos ver subsanados en una futura edición de una obra, por lo demás, altamente recomendable e imprescindible para el estudio de un medio expresivo tan importante como ha sido y es el cómic en nuestro país, que sólo en tiempos muy recientes se le ha empezado a prestar la atención que se merece.

Ángel Olivera

Descubrir qué publicaciones y series dibujó Ambrós, además de *El Capitán Trueno*, es sorprendente. Ver cuándo apareció la revista *Tío Vivo*, o la revista *TBO*, qué personajes ofreció, te reencuentra con tu infancia. Saber quién fue *El Inspector Dan de La Patrulla Volante*, *El Fantasma Vengador*, o *Águila Negra*; te muestra lo que no disfrutaste, porque no conociste. Saber qué han publicado Horacio Altuna, Ceesepe, Alfonso Font, te acerca con lo que ahora estás leyendo.

Puedes preguntarte ¿qué hizo Benejan aparte de *La Familia Ulises*? ¿Cuáles fueron los trabajos de Nazario para la revista *El Víbora*? Puedes, también... .

Dejarse llevar por todo esto y por todo lo que los tebeos y cómic españoles han producido, es posible, al oír los dos tomos que componen la edición *De la Historieta y su uso. 1.873 - 2.000*.

Supone encontrarse con un ambicioso trabajo casi definitivo para este tipo de recopilaciones. Extenso y completísimo, realizado por Jesús Cuadrado y editado por Ediciones Sinsentido y la Fundación Germán Sánchez Ruipérez; dentro del proyecto *Atlas Español de la Cultura Popular*.

Son estos, dos tomos, con 1.334 páginas los que, a modo de diccionario, completan un primer acercamiento iniciado en 1.993 y publicado en 1.997 bajo el nombre de *Diccionario de uso de la Historieta Española. 1.873 - 1.993*. La actual ampliación lo conforman un total de 7.000 entradas y 1.500 imágenes que acompañan a los textos; muchos de ellos de colecciones particulares, junto a fuentes de instituciones y organismos diversos.

Para los que hemos consumido tebeos, cuando los tebeos aún no eran cómic, y cuando el olor a tinta y papel se mezclaban con las historietas y viñetas que nos trasladaban a lugares y nos mostraban la aventura, la risa, la emoción; el disponer sobre la mesa de este material de

consulta es de agradecer. Nos acerca a las sensaciones primeras de las historietas y los tebeos, y aunque el papel cada vez huele menos a tinta, su textura al correr entre los dedos, es un respiro a la información virtual que desde la red nos rodea y nos invade. No dejando de ser un alegato al libro y sus usos, a los tebeos y su disfrute.

En estos dos tomos encontramos un desglose exhaustivo de dibujantes, guionistas, humoristas gráficos, caricaturistas, editoriales, revistas, fanzines (tanto con depósito legal como sin él).

Se recoge una biografía básica de cada punto antes mencionado, una completa relación de series y seriales (cuadernillos, novela gráfica), con su año de publicación, título, sello, colección, nú-

mero de entregas, etc. Aparecen reflejadas las publicaciones, monográficas, catálogos, seudónimos y un bloque bibliohemerográfico que amplía la información.

Se hace mención y reseña a publicaciones de información general que en determinados momentos se ocupan y recogen los contenidos de estos volúmenes.

En algunos casos, las reseñas incluyen filmografía, fanedición, cromos, comisariados, ilustración, catálogos, etc.

Tengo sobre la mesa, material de *Torpedo* y algo de Daniel Torres. Me adentro y descubro entre las hojas de este diccionario junto al Jordi Bernal de *Torpedo*, al dibujante Beroy y más adelante la extensa producción de Boixcar; con *Flecha Negra*, *Hazañas Bélicas*,...

Busco Daniel Torres, sus trabajos en *El Víbora* y *Cairo*. Junto a él la producción de Toutain Editor con menciones a las revistas *Comix Internacional*, *Creepy*, 1984.

Rebuscar, mirar y observar entre las páginas de este diccionario; nos acercan al mundo de las historietas y su uso. Al fin y al cabo las historietas se hacen en papel impreso y el cómic también.

José Joaquín Gómez Barrios

PUBLICIDAD



Cuadernos de jazz y Más Jazz

Dos son las revistas que actualmente se publican dentro del panorama editorial español en torno al jazz. De las dos (*Cuadernos de jazz*), es la más antigua. Su primer número se remonta a noviembre de 1990, y desde entonces ha aparecido en los kioscos con una periodicidad bimensual. Dirigida desde sus comienzos por Raúl A. Mao sus contenidos han sufrido poca variación a través del tiempo. Una serie de secciones fijas se mezclan con entrevistas, artículos de opinión, o el seguimiento de los principales festivales dedicados al género, sobre todo los que se celebran en nuestro país. De las secciones fijas, la estrella es sin duda, la dedicada a comentar los discos, ya sean nuevas ediciones o reediciones. Esta circunstancia que para algunos lectores pudiera ser un aliciente, se vuelve un factor recurrente ya que ocupa casi el cincuenta por ciento de la revista y resta espacio a otras cuestiones de interés. No resulta demasiado apasionante leer la enésima reseña de *Kind of Blue* de Miles Davis, en su enésima remas-

terización, mientras que sí se echa en falta más espacio dedicado a las entrevistas con músicos, o a noticias que pueda generar el mundo jazzístico. Una de las aportaciones más interesantes dentro de esta publicación, la constituyen una serie de espacios estructurados como series de duración limitada, que han procurado el acercamiento a la vida y obra de las principales figuras del jazz o el tratamiento de cómo se han implicado otras disciplinas artísticas con esta música a través de su historia. Entre ellas podríamos recordar a "Porfolio", "Ficciones", "Universos musicales", y más recientemente "Hotel Charlie Parker", capítulo dedicado a establecer una cuidada semblanza de músicos importantes que ya no están entre nosotros. *Más Jazz*, la otra revista que nos ocupa, lanzó su primer número en Enero de 1998. Tuvo como director en sus seis primeros números a Javier de Cambra. Tras esta primera época en la que la revista aparece mensualmente, la publicación entra en un periodo en el que no vuelve a saberse de ella hasta la aparición, seis meses después, de un número especial. Esta irregularidad en la periodicidad de su aparición será la constante a partir de ese

momento. La revista no propone contenidos especialmente novedosos y basa su propuesta en artículos de diversos colaboradores, entrevistas y, como no, las inevitables reseñas de discos, que ocupan al menos un tercio de su espacio total. No obstante se apuesta más por la calidad que por la cantidad en el número de críticas, teniendo este apartado muchos y muy diferentes colaboradores.

Su discontinuidad y escaso atractivo en la maquetación le confieren un aire de eterna provisionalidad que hacen especular con la posibilidad de que cada número que sale sea el último. Algo que no deseamos que suceda pues la escasez de publicaciones en torno al jazz es notoria, y los buenos aficionados demandan la existencia de medios que les hagan llegar noticias sobre su música favorita.

Paco Gómez

Yellow Kid nº 1 Estudios sobre la historieta

Librería Gilgamesh
Barcelona, 2001

No son éstos unos buenos tiempos para el mundo del cómic en nuestro país. El número de publicaciones ha ido decreciendo en un mercado acaparado en su mayor parte por las ediciones españolas de superhéroes americanos y el manga o cómic japonés, y dirigido fundamentalmente a adolescentes poco exigentes. Y, sin embargo, nunca ha habido tal cantidad de publicaciones dedicadas al estudio de este medio de expresión como hoy en día, lo que parece demostrar que, si bien el número de lectores se ha reducido, ha aumentado entre éstos la proporción de personas que ven en el cómic algo más que un mero pasatiempo y desean obtener información y comentarios sobre el mismo.

Yellow Kid, revista de la que ahora aparece el número uno, se une a otras ya veteranas como *Dolmen*, *El Hijo de Urich* y *Slumberland*, pero, a mi juicio, se distingue de éstas y promete destacarse aún más, por varias razones: su elevado número de páginas, 64 más cubiertas; su anunciada periodicidad, bimensual; su impecable

maqueta, presentación y calidad del papel; pero además, y también, su contenido, cuestión ésta que la diferencia netamente, al menos de entrada, de las demás. La temática fundamental de casi todas las revistas existentes, a excepción de *El Hijo de Urich*, es la del cómic de superhéroes, dejando apenas algunas páginas para otros géneros. *Yellow Kid* promete en su primer editorial hablar sobre la historieta en todas sus vertientes: clásica, española, europea, americana, underground, japonesa... De hecho, este primer número es un monográfico dedicado en exclusiva al olvidado guionista francés Jean Michel Charlier y, en parte, a su personaje más célebre, Blueberry, buque insignia del cómic francés.

El coordinador de la nueva publicación, el escritor, guionista y estudioso gaditano Rafael Marín, ha dirigido a un nutrido grupo de articulistas para componer un número muy bien hilvanado, con una serie de textos muy amenos y documentados, imprescindibles para conocer la vida y obra de un narrador de historias inmercidamente mal conocido en España. Los autores de los artículos demuestran no sólo conocimiento, sino también mucho cariño por este medio de expresión.

Rafael Marín ha comentando recientemente que

quiere que su revista siga, de alguna manera, el camino que en su momento siguió su mítica antecesora *Bang!*, hace ya más de un cuarto de siglo. Sus primeros pasos han sido más que acertados, y muy prometedores. Esperamos con interés los siguientes.

José Luis Fernández

PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

nº 36
Publicación trimestral
Sevilla, septiembre, 2001

PH es una de las escasas revistas dedicadas íntegramente al Patrimonio Histórico que se publican en Europa. En sus 9 años de existencia ha sabido desarrollar y consolidar una línea editorial altamente profesional aplicada a todas las facetas del patrimonio Histórico (arqueológico, etnográfico, artístico, documental, urbanístico...) en sus aspectos de investigación, documentación, conservación, restauración, gestión y promoción, con un doble objetivo de difusión y de estímulo al debate.

La calidad de los resultados obtenidos la ha hecho erigirse como referente y ejemplo en su género, proporcionando una utilísima herramienta informativa para un amplio espectro de profesionales y colectivos, empresas e instituciones que trabajan en torno al Patrimonio desde restauradores, arqueólogos e historiadores hasta técnicos y gestores municipales de Cultura, desde Museos y Facultades de Bellas Artes hasta empresas turísticas.

El boletín *PH* está elaborado por los técnicos del

IAPH, quienes, a la vez que informan de las actuaciones y proyectos gestionados desde el Instituto, mantienen sus propios criterios en lo respectivo a enfoques metodológicos y contenidos; además, *PH* está abierta a todo aquel que, proveniente de otras administraciones o del sector privado tenga algo que aportar sobre el tema.

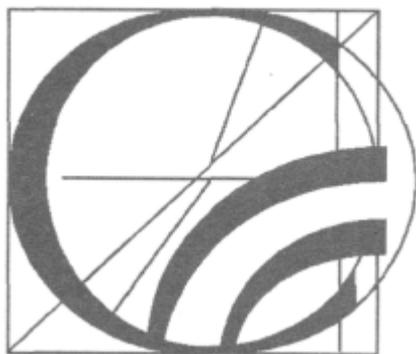
Los contenidos habituales de la revista comprenden informes de intervención en bienes culturales, artículos sobre innovaciones tecnológicas en el campo de la res-

tauración y la conservación, análisis y reflexiones sobre cuestiones teóricas y formales, reseñas bibliográficas, estudios de bases de datos y de recursos en Internet y otras redes y una muy nutrida agenda de cursos, congresos y otras convocatorias; desde 1999 se incluye en cada número un dossier central dedicado bien a aspectos generales o a parcelas de actuación, bien a proyectos específicos. *PH* también está presente en Internet, donde, a través de la página-web del IAPH, se puede acceder a los índices de los números publicados y a los textos completos de los dossieres.

La última entrega del Boletín *PH* que ha llegado a nuestras manos ofrece entre sus contenidos más interesantes un elaborado dossier titulado "Turismo en Ciudades Históricas", un bloque de artículos -equivalentes a un segundo dossier- sobre arquitectura militar en Andalucía, y un par de informes sobre las actuaciones del Centro de Arqueología Subacuática (dependiente del IAPH) en yacimientos submarinos junto a la ciudad de Cádiz. A reseñar también dentro de la sección fija sobre recursos en Internet, la presentación que se hace de la base de datos del Patrimonio Inmueble de Andalucía BDI-PHA.

José Luis García Almozara

PUBLICIDAD



G E C A

ASOCIACIÓN DE GESTORES
CULTURALES DE ANDALUCÍA

Información: c/ Cervantes, 4. Bellavista.

21122 Huelva

TLF: 609 42 77 12

HOY EN CLUBCULTURA.COM
La "Parabellum" de Marsé: El
último Premio Nacional de
Narrativa rescata este relato



más de 200.000 productos,
libros, discos, DVD/video,
software y nuevas tecnologías. www.fnac.com



No

a las intolerancias

SALMAN RUSHDIE, Escritor

ÁLEN DE LA
GLESIA
Especial de
"Mujertos de rosa"
nuevas noticias y
conciertos, fotos
descorridas de sus
pello y demás
delicias en la página
oficial más fresh.

VA TENEMOS
GANADOR DEL
FESTIVAL DE
HUELVA
Comprueba cuáles
eran las
contestaciones
correctas y repasa
la edición 27 de este
festival.

CARLOS-SAURA.COM

Uno de los cineastas más
profíficos de nuestro tiempo
inaugura su página oficial



Sus páginas oficiales, en exclusiva

CLUBCINEASTAS






Carlos Saura > Fernando Trueba

¿ENIGMA

MÁS CONTENIDO

EL CHOUJÍN
Derencias graves en formato de hip-hop
sleaze. "Sólo para adultos".



Clubcultura.com

<http://www.clubcultura.com>

Clubcultura.com es una iniciativa de la filial española de la gran cadena francesa Fnac concebida como un punto de encuentro en Internet en torno a la cultura iberoamericana de calidad y a sus creadores. El portal se estructura en torno a cinco revistas temáticas -ClubCine, ClubLiteratura, ClubMúsica, ClubHumor y ClubFoto- presididas cada una de ellas por los sitios oficiales de los autores más indiscutibles en cada ámbito: Pedro Almodóvar, Fernando Trueba, Isabel Allende, Juan José Millás,

Juan Marsé, Rosa Montero o Quino son algunos de los ilustres miembros de este club. En torno a sus páginas oficiales se estructuran el resto de contenidos de clubcultura.com: la actualidad y reportajes especiales, pero también el humor gráfico, concursos, foros de opinión e información útil para el navegante que busca información de calidad en la Red.

Esta sería la descripción oficial de este portal. Dentro de él destaca su excelente diseño y el gran equilibrio de textos, imágenes fijas, imágenes en movimiento o sonido. Todo un lujo. Además de mucha información, recomendaciones y prescripciones encontrarás muchas posibilida-

des de interactuar. Muy recomendable sus foros, especialmente el de los plagios literarios.

Su limitación se encuentra en su propia génesis ya que al estructurarse en torno a páginas oficiales la nómina, por ejemplo en música, es muy limitada. No obstante, viajar por clubcultura.com es todo un placer, sobre todo por el apartado de fotografía y literatura.

Galería Milagros L. Delicado

<http://www.acceda.com/host/mldelicado/>

Sorprende que una pequeña galería de arte contemporáneo situada en un municipio de escasa tradición en el mercado pictórico contemporáneo abra su ventana al ciberespacio con tanta dignidad y sencillez.

La galería de Milagros L. Delicado se fundó en el otoño de 1999 y cuenta con una interesante y cuidada trayectoria desde entonces. El espacio de la galería, un antiguo almacén de doble planta, está situado en el centro del Puerto de Santa María.

La web de la galería gusta por su minimalismo y sencillez y cuenta con tres grandes apartados: una explicación sobre el espacio y su ubicación, un detallado programa de las diferentes exposiciones que se celebran y, por último, un listado con los fondos y autores con los que trabaja habitualmente.

Quizás el único pero que se le pueda poner a esta interesante iniciativa sea el de no apoyar con mayor soporte gráfico todas estas informaciones. Pero, todo llegará.



W3art La comunidad artística en Internet

<http://w3art.es>

Según la propia información de los autores del portal 350.000 hits mensuales y 6.500 suscriptores hacen que w3art sea "el portal de arte contemporáneo más importante en castellano". Como en esto de ser el máximo en algo todo es relativo, hablemos mejor de los contenidos.

w3art es ante todo un gran portal de pago. Pagando se puede incluir un banner publicitario de una exposición o de un museo, pagando se puede alojar una página de Internet y pagando se puede recibir un magnífico servicio de diseño sobre portales web.

El portal se configura como un enorme tablón de anuncios en el que se pueden encontrar interesantes informaciones sobre Galerías, Museos, Artistas y Revistas. El diseño es muy televisivo y su gran inconveniente es que sólo el que paga está, por ello a veces la nómina de los artistas presentes es corta.

De obligada consulta es su boletín de críticas online sobre las nuevas prácticas artísticas. Conclusión: un portal de pago que no engaña a nadie, es gratis mirar pero hay que pasar por caja para estar.

Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya

La Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya se constituyó a partir de los posgraduados y posgraduadas del Posgrado y Máster en Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona en el año 1993. A partir de 1996 pasa a ser una asociación abierta al conjunto de profesionales del sector. Nuestra voluntad es llegar a ser una plataforma de debate, reflexión, formación y comunicación entre los miembros del colectivo y un punto de referencia para el conjunto de los agentes vinculados a la gestión cultural. Para reforzar este carácter, la Associació se vincula a otras iniciativas similares.

La Associació cuenta actualmente con 195 asociados de toda Catalunya procedentes tanto del sector público como privado y asociativo.

Desde enero del 2000 la Associació edita un boletín electrónico, on-line, para sus asociados y personas interesadas. También dispone de una página web donde se puede encontrar toda la información y actividades que

genera la Associació así como otra de carácter general sobre gestión cultural.

Los objetivos se pueden resumir en:

Promover el debate y la reflexión sobre temas de interés colectivo en el ámbito de las políticas y la gestión cultural.

Reforzar la consolidación de la figura profesional del gestor cultural.

Favorecer el intercambio de información, ideas y experiencias, así como la formación entre sus miembros.

Llegar a ser un órgano interlocutor con los organismos de formación en gestión cultural...

Es por todo ello que la Associació ofrece a sus socios servicios de formación: tertulias, debates, conferencias, visitas, presentación de estudios, jornadas, etc.

Información y asesoramiento relacionados con aspectos concretos sobre la gestión cultural.

Servicios complementarios: descuentos en centros de formación, jornadas, seminarios, etc.

En cuanto a formación se han llevado a cabo diferentes seminarios entre los que se encuentran:

Gestión del tiempo y planificación del trabajo personal.

Resolución de conflictos.
Técnicas de presentación.
Técnicas de negociación.
Coaching o cómo desarro-

llar a sus colaboradores.

En 1998 se organizaron unas jornadas: Profesión: gestión cultural en colaboración con la Consellería de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona y el Área de Cultura de la Diputación de Barcelona.

En septiembre de 1999 la Associació organizó, junto con la Sociedad General de Autores y Editores y la Fundación Autor y la colaboración de entidades y asociaciones profesionales del sector cultural, un debate alrededor de los ámbitos culturales de más actualidad. En este acto intervinieron las fuerzas políticas que obtuvieron representación parlamentaria en las últimas elecciones del Parlamento de Catalunya.

En el 2000 se organizó un laboratorio operativo sobre centros culturales polivalentes: plataforma de análisis de los centros culturales polivalentes, integrada por 13 profesionales del sector convocados por la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Catalunya y el Centro de Estudios y Recursos Culturales de la Diputación de Barcelona. Este proyecto se presentó en Interacció 2000.

Asimismo se han realizado una serie de visitas a equipamientos emblemáticos, por ejemplo: el Liceu,

L'Auditori, l'Institut del Teatre. También se han mantenido reuniones con responsables de futuros proyectos para conocer el modelo de gestión: El Fòrum Universal de las Cultures, Districte @ 22 de Barcelona, entre otros.

Actualmente estamos llevando a cabo un censo de Gestores Culturales de Catalunya en colaboración con el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Además la Associació está organizando un simposio sobre "Ética e Intervención cultural" que se celebrará los días 27 y 28 de noviembre de 2001.

Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya

Para más información:
apgcc@pangea.org
<http://www.pangea.org/gestcult>

Federación Andaluza de Teatro Aficionado

La Federación Andaluza de Teatro Aficionado (FATA) es una Asociación de asociaciones teatrales de la Comunidad Autónoma de Andalucía. Pretende y persigue el fortalecimiento del teatro amateur y el reconocimiento a su labor divulgadora de la cultura teatral por parte de las instituciones.

En el año 1998 y con motivo de la celebración en Castellón de la Plana del Primer Congreso Nacional de Teatro Amateur, organizado por la ya constituida Federación Valenciana, se contó en el mismo con la presencia del presidente de la Asociación Teatral-Don Bosco y director de Candelas-Teatro, grupo de interpretación escénica de la ya mencionada entidad socio-cultural ubicada en San Fernando (Cádiz). A raíz de dicho evento teatral se decidió la constitución de Federaciones en todas aquellas comunidades en las cuales el Teatro Aficionado careciese de ellas. El fin era estructurar el movimiento y lograr la coordinación necesaria para el fortalecimiento de las relaciones e intercambios culturales entre las mismas.

José M^o Castañeda Luaces fue nombrado vocal-delegado de la Confederación Española de Teatro Amateur de Andalucía con la misión de conseguir la implantación de una Federación en nuestra Comunidad y lograr de esta forma los fines que se habían señalado. En abril de 1999 y mayo del 2000 se celebraron sendos congresos en la ciudad de San Fernando (Cádiz) organizado por la Asociación Teatral Don Bosco y con la inestimable ayuda del Ayuntamiento de la ciudad, lográndose la constitución de la FATA.

Actualmente pertenecen a la Asociación 25 grupos de la provincia de Cádiz, Huelva, Sevilla, Málaga, Córdoba, Jaén y Almería.

Entre los fines recogidos en sus Estatutos caben destacar los siguientes:

Representación y defensa de los intereses de sus socios.

Fomentar y facilitar la creación de nuevos grupos y Asociaciones en toda la comunidad Andaluza.

Negociar con los organismos públicos ayudas para mejorar el funcionamiento y promoción del teatro aficionado andaluz.

Fomentar la creación de circuitos teatrales. Incrementar el intercambio de experiencias y trabajos entre las Asociaciones socios.

Asesoramiento en materias legales. Seguros de res-

ponsabilidad civil.

Acuerdos con suministradores de material de teatro.

Establecimiento de Delegaciones Provinciales.

Promoción y defensa del Teatro Andaluz.

Estudio, clarificación y exigencias del cumplimiento de la Orden de la Junta de Andalucía sobre el uso y disfrute de espacios escénicos de titularidad pública.

Legalización de grupos teatrales de conformidad a lo establecido.

Establecimiento de relaciones adecuadas con la Sociedad General de Autores.

En la actualidad, la presidencia de la FATA está ocupada por el que fue promotor de la misma y presidente de la Junta Gestora que logró su fundación, José M^o Castañeda Luace. La sede radica en San Fernando y desde ella invita a todos los amantes del teatro a unirse y luchar por conseguir el puesto en la cultura que le corresponde y a las autoridades locales, provinciales y autonómicas andaluzas a que reconozcan la labor que desde estas asociaciones se realiza en pro del teatro, como escuelas, que lo son, de futuros actores profesionales.

ERA Laboratorio de Arqueología Experimental

No son frecuentes las empresas culturales en Andalucía y aun más infrecuentes las que se centran en el ámbito del Patrimonio. ERA es una experiencia empresarial, patrimonial y educativa. Sobre estos tres apoyos ha construido su proyecto, que para sorpresa en los tiempos que corren, dura ya más de tres años. Como muchos proyectos culturales se apoyan en el factor humano, y en este caso es de primera calidad. La promotora Rita Benítez es una arqueóloga convencida de la viabilidad de su idea y que se rodea de un grupo de personas calificadas altamente implicadas en ERA. Durante este tiempo se han mantenido entre seis y quince puestos de trabajo, según temporada, ciento cuarenta centros educativos y más de doce mil alumnos han pasado por el Laboratorio de Arqueología. Su oferta incluye talleres diversos como de Excavación, Cerámica, Cestería, Hábitat, Tecnología lítica, Grabado y pintura rupestre, etc. La experiencia que viven los escolares es completísima y aprenden desde construir arcos y flechas, hacer fuego o cabañas, construir hornos o ahumar carne con mirto y romero. Todo al uso de los primeros

hombres. Una idea que tiene muy clara la empresa es la de aunar el conocimiento práctico de la Prehistoria con la actividad al aire libre. En este sentido se encuentra localizado en un lugar privilegiado, en el término municipal de Puerto Real (Cádiz) y a las puertas del Parque Natural de la Bahía, donde confluyen la campiña y la marisma.

ERA tiene un respaldo científico de primer orden. La lista de personalidades científicas que lo han visitado, y avalado, es impresionante. Clive Finlayson (Co-director del Gibraltar Cave's Project), Estela Mansur (Antropóloga de la Universidad de Usuaia), Eudald Carbonell (Co-director de la excavación de Atapuerca), Rafael Sánchez Saus (Decano de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz), Robert Salas (Profesor de Prehistoria de la Universidad Rovira i Virgili) o Francisco Giles (Director del Museo de El Puerto de Santa María) son algunas de las personas que han conocido, visitado y se han entusiasmado con el proyecto.

Hasta la fecha ERA ha tenido un apoyo institucional diverso. El gobierno autonómico andaluz, a través de la Dirección General de Bienes Culturales ha permitido la utilización de material arqueológico excedente para las labores pedagógicas de los talleres. Igualmente es actividad pedagógica recomendada por la Delegación Provin-

PUBLICIDAD

cial de Educación y Cultura y la propia Universidad de Cádiz. La promotora destaca el apoyo que recibe del sector educativo, en la figura de los profesores de los centros que realizan grandes esfuerzos para desplazar a los alumnos hasta sus instalaciones. Seis ayuntamientos de la provincia contribuyen con el transporte hasta el laboratorio de los colegios. Como remate ERA ha sido galardonada en Europa en 1999 con el Premio Europeo NOW a la empresa más innovadora y su Andalucía natal la reconoció con el Premio Meridiana 2001. Todo un rosario de ayudas desde los sectores de la cultura y de la educación, sin embargo se echa a faltar la línea de ayudas que pueden venir del campo de apoyo a la actividad empresarial, de toda esa gama de programas de apoyo empresarial. Quizás sea el momento de que las empresas culturales pierdan el complejo frente a otros sectores y, desde la firmeza de experiencias como ERA, reclamen su lugar en el tejido empresarial y el reconocimiento que merecen como motor de desarrollo económico territorial.

ERA. Laboratorio de Arqueología Experimental.

Para más información:
 era@eraarqueologiaexperimental.com
<http://www.eraarqueologiaexperimental.com>

7ª Edición
Cádiz
 Puerta de Tres Continentes

Pedro Guerra • Radio Tarifa
 • Paquito D'Rivera • Vieja Trova Santiaguera •
 Martirio • Chano Domínguez
 • Orquesta Nacional de Barbes • El Lebrijaño •
 Compay Segundo • Carmen Linares • María del Mar Bonet • Eliades Ochoa •
 Antonio "el Pipa" • Septeto Santiaguero • Djanbúfu Thiessañe • Rasia • Los Gitanos de Rajastán • Silvia Torres • Derrogueto • ...

Música, Exposiciones, D.J.'s, Coloquios, ...
 Segunda Quincena de Julio de 2002

ERA LABORATORIO EXPERIMENTAL
 FESTIVAL

